

ALMA MATER STUDIORVM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni musicali
Ciclo XXIV

Settore concorsuale di afferenza:
10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore scientifico disciplinare:
L-ART/07 - Musicologia e Storia della musica

CANTATE DIALOGICHE E SERENATE
(1706-1710)
DI GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Tesi presentata dal
Dott. Giacomo Gibertoni

Coordinatore del Corso di Dottorato
Prof. Cesarino Ruini

Relatore interno
Prof. Marco Beghelli

Relatore esterno
Dott.ssa Sabine
Ehrmann-Herfort

ESAME FINALE SOSTENUTO NELL'ANNO 2013

CAPITOLO I

Il viaggio in Italia di Händel: 1706-1710

1. *Introduzione*

Nella formazione artistica e intellettuale di Georg Friedrich Händel (Halle 23-2-1685 - Londra 14-4-1759) il viaggio in Italia, compiuto fra il 1706 e il 1710, fu esperienza determinante, tale da condizionarne l'evoluzione artistica e la successiva carriera.¹

Educato nella tradizione centro-germanica² dall'organista della *Marienkirche* di Halle, Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), il giovane musicista abbandonò appena diciottenne gli studi universitari e il posto di organista nel duomo calvinista della città³ per tentare la carriera di musicista drammatico in Amburgo, importante centro economico e culturale, in cui dal 1678 fioriva uno dei più importati teatri d'opera della Germania. Dopo aver esordito nel 1705 con i due drammi *Almira* HWV 1 e *Nerone* HWV 2, intorno alla metà del 1706 Händel partì alla volta dell'Italia, dove si perfezionò come compositore e raggiunse una prima maturità artistica.

Il viaggio del sassone Händel va inserito nella più ampia tradizione odepórica dei musicisti tedeschi dei secoli XVII e XVIII, i quali per corrispondere al gusto italianizzato delle corti del Nord, varcarono le Alpi per assimilare nella patria d'origine i generi del dramma per musica, dell'oratorio, della cantata e quelli strumentali della sonata e del concerto. Ricordiamo, limitandoci ai nomi più illustri, le figure di Heinrich

¹ ANTHONY HICKS, "voce" *Handel* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2ª ed., X, London, Mcmillan, 2001, pp. 747-813, d'ora innanzi citato con la sigla NG seguita dal numero del volume e delle pagine; HANS JOACHIM MARX, "voce" *Händel* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2002, col. 509-638, d'ora innanzi citato con la sigla MGG seguita dal numero del volume e delle colonne; EMILIA ZANETTI, "voce" *Händel* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le biografie*, III, Torino, UTET, 1986, pp. 385-418; *Händel-Handbuch. Dokumente zur Leben und Schaffen*, a cura di Walter Eisen e Margret Eisen, IV, Kassel, Bärenreiter, 1985, pp. 7-20, d'ora innanzi citato con la sigla HHB seguita dal numero del volume e delle pagine; *The Cambridge Handel Encyclopedia*, a cura di Annette Landgraf e David Vickers, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; DONALD BURROWS, *Handel*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

² Sulla formazione di Händel si rimanda a JOHN BUTT, *Germany – education and apprenticeship*, in *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 11-23; ID., *Bach e Handel. Differenze entro una comune cultura dell'invenzione musicale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 528-541.

³ HHB, IV, p. 18.

Schütz, Johann Rosenmüller, Johann Kaspar Kerll, Johann Philipp Krieger, Georg Muffat nel Seicento e nei primi decenni del Settecento quelle di Sylvius Leopold Weiss, Johann Adolph Hasse, Johann David Heinichen, Johann Joachim Quantz e Johann Georg Pisendel.

Il caso di Händel presenta tuttavia caratteri di singolarità. Il musicista non si limitò a produrre eccellenti imitazioni dei modelli, come accadeva perlopiù a compositori stranieri in viaggio di perfezionamento, ma creò nel breve spazio di un triennio composizioni che sono annoverate fra i suoi capolavori e dalle quali egli continuerà ad attingere nei decenni successivi. Dunque sotto il profilo dell'evoluzione creativa, in Händel il completamento della formazione venne a coincidere con la prima grande fioritura di artista.

2. *Stato degli studi sul periodo italiano di Händel*

Nella biografia del protobiografo, il reverendo Johnn Mainwaring,⁴ la sezione dedicata al viaggio in Italia è abbastanza estesa e fornisce importanti informazioni, la cui rilevanza risiede anche nel fatto che l'autore le trasse dalle conversazioni con il copista e segretario del compositore, John Christopher Smith *junior*, il quale a sua volta le aveva apprese dalla viva voce del maestro; ma non è escluso che Mainwaring abbia potuto parlare con Händel stesso.⁵ Com'è naturale che accada in un racconto relativo a fatti accaduti mezzo secolo prima e riferiti da un narratore di terzo grado (Händel, Smith, Mainwaring), già agli albori della storiografia händeliana, sono state individuate imprecisioni e omissioni di fatti e personaggi importanti. L'esempio più emblematico è costituito dal fatto che il marchese Francesco Maria Ruspoli (1672-1731), il maggior mecenate italiano di Händel, non è neppure menzionato. Anche la cronologia delle tappe del viaggio e della composizione delle opere è sovente erronea: il dramma per musica *Agrippina* HWV 6, rappresentato a Venezia alla fine del 1709 è collocato subito dopo il soggiorno fiorentino, dunque alla fine del 1706. Sebbene esempi simili si possano moltiplicare, essi non cancellano il fatto che la biografia di Mainwaring risulta

⁴ JOHN MAINWARING, *Memories of the Late George Frederic Handel*, London, Dodsley, 1760, trad. it. *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, pp. 31-37.

⁵ Cfr. DONALD BURROWS, *Handel and Hannover*, in *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, a cura di Peter Williams, London, Cambridge University Press, 1985, pp. 35-59.

una fonte di eccezionale valore, dalla quale, per una ricostruzione biografica, non si può prescindere.

Friedrich Chrysander, padre fondatore nell'Ottocento degli studi händeliani con una monumentale e incompiuta monografia, integrò il racconto di Mainwaring con alcune nuove acquisizioni sostenute dalle prime ricerche storiche e compì un tentativo di mettere ordine nella cronologia del periodo italiano, anche se nella sostanza mantenne poi l'impianto del testo settecentesco perpetuandone lacune ed errori.⁶

Fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento gli studi di Alessandro Ademollo,⁷ Richard Alexander Streatfeild⁸ e Newman Flower,⁹ fondati su nuove ricerche in archivi italiani, dotarono il quadriennio italiano di una prima base documentale ed integrarono (e spesso rettificarono) il racconto di Mainwaring e di Chrysander. Più organiche indagini in tale direzione furono compiute alla metà del secolo scorso da Lina Montalto nella sua ampia monografia sulla committenza del cardinal Benedetto Pamphili,¹⁰ da Mario Fabbri nei suoi saggi sui rapporti fra Händel e i Medici¹¹ e da Emilia Zanetti autrice di due saggi che inaugurarono gli studi sul soggiorno romano.¹²

Una svolta si ebbe nel 1967 con la pubblicazione della ricerca sistematica compiuta da Ursula Kirkendale sui documenti della computisteria della famiglia Ruspoli, conservati nell'Archivio segreto della Biblioteca Apostolica Vaticana.¹³ L'analisi delle carte contabili fece per la prima volta luce sulla figura e sull'importanza di un mecenate, il marchese Francesco Maria, sino ad allora rimasto relativamente nell'ombra, e che risulta oggi il più importante committente di Händel negli anni italiani. La ricerca della studiosa tedesca è poi proseguita nei decenni successivi con ulteriori indagini, che

⁶ FRIEDRICH CHRYSANDER, *G. F. Händel*, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858, pp. 149-251.

⁷ ALESSANDRO ADEMOLLO, *Georg Friedrich Haendel in Italia*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIV, 1889, pp. 257-305.

⁸ RICHARD ALEXANDER STREATFEILD, *Handel in Italy*, «The Musical Antiquary», I, 1909-1910, pp. 1-14.

⁹ NEWMAN FLOWER, *George Friederic Handel*, Boston - New York, Cassel, 1923 (1959).

¹⁰ LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955.

¹¹ MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961, ID., *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e G. F. Haendel*, «Chigiana», XXI, 1964, pp. 143-190.

¹² EMILIA ZANETTI, *Roma città di Handel*, «Musica d'Oggi», II, 1959, pp. 434-441; ID., *Handel in Italia*, «L'Approdo Musicale», III, 12, 1960, pp. 3-46.

¹³ URSULA KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 222-273, riedito con modifiche in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349.

consentono oggi la delineazione di un quadro nel complesso sufficientemente nitido del periodo trascorso da Händel a Roma.¹⁴

Nella stessa direzione, quella cioè di una ricerca negli archivi delle casate nobiliari romane, si è mosso negli anni successivi Hans Joachim Marx, che ha studiato le carte delle computisterie dei cardinali Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphilj.¹⁵

Relativamente in ombra rimangono i periodi trascorsi da Händel a Firenze, Venezia e Napoli. Solo negli ultimi decenni alcuni contributi sul rapporto con la corte medicea sono stati pubblicati da Reinhard Strohm,¹⁶ Werner Braun¹⁷, da Juliane Riepe,¹⁸ Carlo Vitali e Antonello Furnari.¹⁹ Sul periodo napoletano nuove acquisizioni sono venute da Vitali,²⁰ Ausilia Magaudo e Danilo Costantini,²¹ e dalla Riepe²².

¹⁴ ID., *Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel: Ein unbeachteter Bericht in "Voie historique" von 1737*, «Die Musikforschung», XLI, 1988, pp. 1-9, cfr. la traduzione in inglese *Organ Playing in the Lateran and other Remembrances on Handel: a Report in the Voie Historique of 1737*, in *Music and Meaning*, cit., pp. 351-360; EAD., *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, «Studi Musicali», XXXII, 2003, pp. 301-348, EAD., *Addenda and corrigenda*, «Studi Musicali», XXXIII, 2004, p. 249; EAD., *Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio Segreto Vaticano, Dezember 1706 bis Dezember 1708*, «Händel-Jahrbuch», I, 2004, pp. 309-374; l'articolo, nella redazione in inglese, è stato riedito con minime integrazioni in *Music and Meaning* cit., pp. 361-415: è questo il testo cui faremo riferimento.

¹⁵ HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln - Graz, Böhlau, 1968, («Analecta Musicologica», V), pp. 104-177; ID., *Ein Beitrag Handels zur Accademia Ottoboniana in Rom*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», I, 1974, pp. 69-86; ID., *Händel in Rom – seine Beziehung zu Benedetto Card. Pamphilj*, «Händel-Jahrbuch», XXIX, 1983, pp. 107-118; ID., *Die «giustificazioni della casa Pamphilj» als musikgeschichtliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983, 1, pp. 121-187; sull'archivio della famiglia Pamphilj si rimanda allo studio recente di ALEXANDRA NIGITO, *Alla corte dei Pamphilj: la musica a Roma tra Sei e Settecento*, Dissertazione, Università di Zurigo, 2008.

¹⁶ REINHARD STROHM, *Händel in Italia: nuovi contributi*, «Rivista Italiana di Musicologia», IX, 1974, pp. 152-174.

¹⁷ WERNER BRAUN, *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana*, «Händel-Jahrbuch», XXIV, 1988, pp. 109-123; *Händel und der 'römische Zauberhut' (1707)*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1987, pp. 71-86.

¹⁸ JULIANE RIEPE - CARLO VITALI - ANTONELLO FURNARI, *'Il Pianto di Maria' (HWV 234): Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion*, «Göttinger Händel-Beiträge», V, 1993, pp. 270-307.

¹⁹ CARLO VITALI - ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise: neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66.

²⁰ *Ibidem*, pp. 41-59.

²¹ AUSILIA MAGAUDO - DANILO COSTANTINI, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette Dolori*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno internazionale di Studi, (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2001, pp. 297-415.

²² JULIANE RIEPE, *Händel in Neapel, in Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ*. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000, a cura di Siegfried Schmalzriedt, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, pp. 77-128: 89 e EAD., *Aci, Galatea e Polifemo*, in *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, a cura di Michael Zywiets, Laaber, Laaber-Verlag, 2010 («Das Händel-Handbuch», III), p. 526.

Essendo tuttavia mancate fino ad oggi nuove ricerche archivistiche sistematiche, relative alle città e ai committenti – come di recente sottolineato da Donald Burrows²³ – non è escluso che si debbano attendere negli anni a venire nuove scoperte. Sintomatico di un quadro che potrebbe ancora riservare sorprese è il recente articolo di Rashid-S. Pegah, che nelle pagine del diario di viaggio del principe Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen ha rinvenuto nuove e rilevanti notizie sul periodo romano e su quello fiorentino.²⁴

3. 1706: Firenze, (Venezia?) Roma

L'occasione concreta che determinò l'*Italienreise* di Händel è da ricercarsi nell'incontro fra Händel e Gian Gastone de' Medici (1671-1737), avvenuto ad Amburgo nell'inverno 1703-04.²⁵ Questi, terzogenito del granduca di Toscana Cosimo III, per dar seguito ai calcoli dinastici del padre, aveva sposato nel 1697 la principessa Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg (1672-1741) con la quale viveva nel castello boemo di Reichstadt. Musicofilo e *bon vivant*, spesso abbandonava quella isolata dimora per cercare distrazioni nelle città vicine. Il nobile fiorentino, secondo il racconto di Mainwaring, invitò il giovane Händel, scettico sull'eccellenza della musica italiana, a farne diretta conoscenza grazie a un soggiorno nella Penisola. Poiché l'aristocratico si apprestava a rientrare a Firenze, offrì al musicista di farlo viaggiare a sue spese, ma Händel orgogliosamente rifiutò perché intendeva intraprendere il viaggio in autonomia, non appena avesse accumulato il denaro sufficiente.²⁶

²³ DONALD BURROWS, *What We Know – and What We don't Know – about Handel's Career in Rome*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010, («Analecta musicologica», XLIV), pp. 210-215.

²⁴ RASHID-S. PEGAH, "anno 1707". *Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz*, «Die Musikforschung», LXII, 1, 2009, pp. 2-13.

²⁵ Mainwaring, mal ricordando o fraintendendo le parole di Händel, parla di Ferdinando de' Medici e colloca l'incontro fra il compositore e il principe durante la rappresentazione dell'opera *Almira* (gennaio 1705). Fu corretto già da Mattheson, testimone degli avvenimenti, che indicò in Gian Gastone, fratello minore di Ferdinando, il primo protettore mediceo di Händel; i documenti dell'Archivio Mediceo di Firenze portano ad escludere che Ferdinando fosse fuori dalla Toscana negli anni 1703-1706, mentre Gian Gastone fu con certezza ad Amburgo nell'autunno del 1703, cfr. BRAUN, *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana* cit., pp. 109-123; PAVEL POLKA, *Gian Gastone de' Medici und das Statliche Schloss Reichstadt bei Böhmisches Leipa*, «Händel-Jahrbuch», XXXIII, 1987, pp. 177-183.

²⁶ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., pp. 30-31.

Allo stato attuale delle ricerche vi è pressoché completa concordia nel considerare la primavera-estate del 1706 come il momento della partenza da Amburgo,²⁷ città da cui, a detta di Mattheson, sarebbe partito senza salutare nessuno, in compagnia di un non meglio identificato signor Binitz.²⁸

La prima tappa fu probabilmente la corte medicea di Firenze, dove egli, come riferisce Mainwaring, fu accolto [grazie alla mediazione di Gian Gastone] dal principe ereditario Ferdinando de' Medici (1663-1713), figura straordinaria di mecenate musicale, musicista, munifico protettore di cantanti di prima sfera come Vittoria Tarquini e Checchino de' Castris e di compositori del calibro di Alessandro Scarlatti e di Giacomo Antonio Perti. Il mecenatismo del principe trovava ogni anno il proprio fastigio nell'allestimento di un dramma per musica appositamente commissionato per il teatro privato della villa di Pratolino.²⁹ È assai probabile che Händel pochi mesi dopo il suo arrivo abbia assistito alla prima esecuzione del dramma *Il Gran Tamerlano*, libretto di Antonio Salvi, musica di Alessandro Scarlatti, rappresentato a Pratolino nel settembre del 1706.³⁰

²⁷ La Kirkendale (*Handel With Ruspoli* cit., p. 396-399) ha di recente ipotizzato, sulla base di deduzioni, la seguente cronologia, che attribuisce nuova credibilità al racconto di Mainwaring: partenza nella primavera del 1705 da Amburgo, arrivo a Firenze nella seconda metà di giugno, poco dopo l'arrivo di Gian Gastone; rappresentazione di *Vincer se stesso è la maggior vittoria* in un teatro fiorentino nell'autunno; permanenza di Händel a Firenze per un anno circa; nell'autunno del 1706 rappresentazione veneziana di *Agrippina*, con un cast diverso da quello dell'esecuzione del 1709, che sarebbe così una ripresa; dicembre del 1706: Händel arriva a Roma reduce dal successo di due opere e inizia l'attività presso il marchese Ruspoli. L'ipotesi della attuale decana degli studi su Händel in Italia non è priva di verosimiglianza (non ci sono prove della presenza di Händel ad Amburgo dopo l'agosto del 1705, quando va in scena l'opera *Octavia* di Keiser, da cui Händel mutuerà più d'una melodia) ma non è sostenuta da alcun documento.

²⁸ JOHANN MATTHESON, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, (Hamburg, s.e., 1740), Berlin, Liepmannsohn, 1910 (1960), pp. 93-101: p. 95. La notizia pare trovare riscontro nelle carte contabili della computisteria Ruspoli, che nella primavera del 1708 menzionano "spese cibarie di companatico per Monsù Endel e Com.º [compagno]", cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 331; nell'autografo della cantata del 1708 "Stelle, perfide stelle" HWV 168 compare la specificazione di pugno dell'autore "Partenza di G. B.": si tratta di forse di (Georg) Binitz?

²⁹ Cfr. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici* cit., pp. 15-98; ID., *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e G. F. Haendel* cit., 143-190; FRANCESCO LORA, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per il teatro della villa medicea di Pratolino*, Dissertazione, Università degli Studi di Bologna, 2012.

³⁰ Strohm (*Händel in Italia, nuovi contributi* cit., p. 162) afferma: "Nessuno dubita più che Händel si trovasse verso la fine del 1706 a Firenze, dove verosimilmente conobbe il *Gran Tamerlano* del Salvi con musica di Alessandro Scarlatti". Il soggetto fu ripreso da Händel nel *Tamerlano* HWV 18 rappresentato a Londra nel 1724, la cui fonte librettistica fu tuttavia il *Tamerlano* di Agostino Piovene, musicato da Francesco Gasparini (Venezia, 1711), cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* in MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., pp. 133-135. L'incontro con Scarlatti padre non dovette comunque avvenire a Firenze o a Pratolino. L'epistolario fra il compositore e il principe annovera una lettera del compositore scritta a Roma, in data 3 luglio 1706, nella quale questi chiede il permesso di potersi fermare per omaggiare il suo patrono, facendo tappa a Firenze durante il viaggio verso Venezia che compirà nel successivo settembre; il principe non gli risponde, cosa che induce a supporre che Scarlatti non si sia fermato nella capitale medicea, cfr. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici* cit., p. 79.

In assenza di documenti archivistici, non è dato sapere quanto sia durato il primo soggiorno fiorentino. Mainwaring, che ad oggi rimane l'unica fonte su questa prima fase del viaggio, riferisce di una prima tappa a Firenze durata un anno intero.³¹ E tuttavia, se accettiamo l'ipotesi di un arrivo in città nell'estate del 1706, dovette trattarsi di un periodo assai più breve, che si concluse³² dopo pochi mesi con la partenza per Venezia, città nella quale con ogni verosimiglianza Händel trascorse l'autunno. Il racconto di Mainwaring, che indica nella capitale della Serenissima la seconda tappa del viaggio, ha trovato di recente la conferma nelle analisi delle filigrane di alcuni autografi: la cantata "Figlio d'alte speranze" HWV 113 e la Sonata a cinque HWV 288 sono vergate su carta veneziana, mentre il salmo *Dixit Dominus* HWV 232 fu cominciato su carta veneziana e completato su carta romana.³³

Un soggiorno nella Serenissima, sebbene di breve durata, dovette aver lo scopo di famigliarizzare il compositore con lo stile dei compositori veneziani, col gusto musicale di un città che, unitamente a Roma e a Napoli, era una delle capitali musicali dell'Italia del primo Settecento. Considerando le competenze musicali di Ferdinando, la sua predilezione per l'opera in musica e i suoi soggiorni a Venezia nella stagione di Carnevale,³⁴ è probabile che il viaggio sia stato caldeggiato dal principe stesso, consapevole che un itinerario di formazione in Italia non potesse prescindere dalla conoscenza diretta dei drammi musicali rappresentati nel corso delle vivaci stagioni operistiche dei teatri veneziani. È verosimile che Händel, munito di lettere commendatizie del principe, il quale aveva importanti aderenze in Venezia, abbia compiuto un primo soggiorno in Laguna che gli permise di assistere alla stagione operistica autunnale³⁵ (fra novembre e dicembre) e che al più tardi alla metà di dicembre sia ripartito alla volta di Roma, provvisto, oltre che di lettere di Ferdinando, anche di nuove lettere di famiglie aristocratiche veneziane, quali quelle degli Ottoboni e dei

³¹ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33.

³² Gian Gastone, ritornato nell'estate del 1705, partì di nuovo nell'autunno del 1706. Händel dovette senz'altro arrivare a Firenze prima della partenza del suo protettore, cfr. BRAUN, *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana* cit., p. 112.

³³ Cfr. KEIICHIRO WATANABE - HANS JOACHIM MARX, *Händels italienische Kopisten*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 195-234; KEIICHIRO WATANABE, *The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy, 1706-1710*, in *Handel Collections and their History*, a cura di Terence Best, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 198-226; DONALD BURROWS - MARTHA RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 107-108.

³⁴ Ferdinando trascorse a Venezia i carnevali del 1687-88 e del 1696-97, cfr. LORA, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti*, cit., pp. 8-10.

³⁵ Sulle stagioni dei teatri veneziani si rimanda a HARRIS SHERIDAN SAUNDERS JR., *Handel's "Agrippina": the Venetian Perspective*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 87-98.

Grimani, rappresentate a Roma da loro membri (i cardinali Pietro Ottoboni e Vincenzo Grimani) che godevano di posizioni di grande prestigio.³⁶

È nel corso di questo primo soggiorno che dovette aver luogo il primo incontro con Alessandro e Domenico Scarlatti. Alessandro era a Venezia nell'autunno del 1706 per curare l'allestimento dei drammi *Mitridate Eupatore* e *Il trionfo della libertà*,³⁷ Domenico vi si trovava fin dall'estate del 1705,³⁸ mandato dal padre a perfezionarsi sotto la guida del collega e amico Francesco Gasparini (1661-1727) allora direttore del coro nell'Ospedale della Pietà³⁹ e operista di successo nei teatri veneziani. Secondo il racconto di Mainwaring, Domenico Scarlatti avrebbe conosciuto Händel durante una festa in maschera, mentre questi, mascherato, si esibiva al clavicembalo.⁴⁰ Fra i due musicisti coetanei, sempre secondo il protobiografo, sarebbe poi nato un rapporto di stima e amicizia, mai più venuto meno.⁴¹

Alla fine del 1706 come s'è detto Händel parte da Venezia alla volta di Roma. La sua presenza nell'Urbe è testimoniata dalla sua firma e da un'annotazione autografa vergata su una copia manoscritta dei *Duetti da camera* di Agostino Steffani (1654-1728) sulla quale si legge: "G F Hendel | Roma 1706".⁴² Documenti dell'archivio della famiglia Ruspoli, recentemente scoperti dalla Kirkendale, inducono a ipotizzare che il compositore sia

³⁶ La Kirkendale (*Handel with Ruspoli* cit., p. 399) ipotizza contatti con la famiglia Ottoboni durante il primo soggiorno veneziano.

³⁷ ROBERTO PAGANO - LINO BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, Eri, 1972, pp. 351-352.

³⁸ Nella Lettera a Ferdinando de' Medici, datata Roma, 30 maggio 1705, Alessandro Scarlatti informa che il figlio Domenico è da poco partito per Venezia, accompagnato dal celebre cantante Nicolò Grimaldi. La risposta del principe attesta che Domenico ha fatto tappa a Firenze in giugno (Lettera ad Alessandro Scarlatti dell'8 giugno 1705) e che è poi ripartito per Venezia, munito di una raccomandazione Lettera ad Alvise Morosini del 6 giugno 1706), cfr. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici* cit., pp. 58-61.

³⁹ GIANCARLO ROSTIROLLA, *La presenza di Francesco Gasparini nell'Ospedale della Pietà*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del primo Convegno internazionale (Camaione, 29 settembre - 1 ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 85-118.

⁴⁰ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33.

⁴¹ L'ipotesi di Strohm (*Händel in Italia: nuovi contributi* cit., p. 164-165) secondo il quale, poiché "Domenico Scarlatti fu con ogni verosimiglianza a Venezia ai primi del 1708", il primo incontro fra i due sarebbe avvenuto a Venezia "all'inizio del 1708" – e che ha attecchito negli studi händeliani – è smentita dalla presenza documentata di Domenico Scarlatti a Roma nel gennaio del 1708. Egli affiancava il padre, che dal dicembre 1707 aveva preso servizio come maestro di cappella nella Basilica di Santa Maria Maggiore, come risulta dalle liste di pagamento dell'archivio dell'istituzione, dalle quali si deduce inoltre che Domenico doveva esser già a Roma nel dicembre 1707, poiché una nota delle spese attesta un pagamento a suo favore "per battere al 2° coro" nella messa "per la notte di Natale, e vespro del giorno", cfr. ELEONORA SIMI BONINI, *L'attività degli Scarlatti nella Basilica Liberiana in Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 153-173: p. 168.

⁴² COLIN TIMMS, *Handel and Steffani. A new Handel Signature*, «The Musical Times», CXIV, 1973, pp. 374-377. Non è escluso, ma ci pare poco probabile, che si tratti di una indicazione dell'anno *ab incarnatione*, secondo l'antico calendario fiorentino e che dunque essa indichi i primi mesi del 1707, compresi cioè fra il 1° gennaio e il 25 marzo.

giunto a Roma nel mese di dicembre, probabilmente insieme alla cantante Margherita Durastante, anch'ella proveniente da Venezia.⁴³ Secondo la studiosa, Händel sarebbe stato ospitato nel dicembre 1706 (e vi rimase fino all'ottobre 1707) nell'antico palazzo Ruspoli (oggi palazzo Pecci-Blunt), edificio non distante dalla chiesa di Santa Maria in Aracoeli e dalla piazza del Campidoglio.⁴⁴ La presenza del compositore nel dicembre del 1706 sarebbe altresì attestata, secondo la studiosa, dalle spese di copiatura di una grande cantata a due voci e strumenti, identificabile in *Aminta e Fillide* HWV 83.⁴⁵

4. 1707: Roma, Firenze (Venezia?)

Le testimonianze della presenza di Händel a Roma⁴⁶ si infittiscono all'inizio del 1707, presentandosi sotto forma di diverse tipologie documentali. La prima è una pagina del *Diario di Roma* dell'abate Francesco Valesio (1670-1742), il quale venerdì 14 gennaio 1707 annota:

È giunto in questa città un sassone eccellente sonatore di cembalo e compositore di musica, quale oggi ha fatto pompa della sua virtù in sonare l'organo nella chiesa di S. Giovanni con stupore di tutti.⁴⁷

Che il “sassone” a cui si riferisce Valesio sia Händel è attestato da una pagina del *Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie, et d'Allemagne* del viaggiatore francese Denis Nohlac (1679-1746).⁴⁸ L'aristocratico, che fece tappa a Roma nel corso del suo *tour*

⁴³ Il nome di Margherita Durastante appare per la prima volta nei libri contabili dei Ruspoli a partire dall'inizio di gennaio del 1707, ma già nell'ottobre figurano spese per “la carrozza della cantarina”. La virtuosa prese alloggio, con la madre e con uno zio, in una casa “alle tre Cannelle” di cui il marchese pagava la pigione; dopo un periodo (supponiamo di prova) in cui, come Händel, godette dello status di ospite di riguardo, fu assunta stabilmente dal novembre del 1707, mese in cui il suo nome compare nei “ruoli” del personale col salario mensile di venti scudi al mese, cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit. p. 364.

⁴⁴ La Kirkendale riferisce ad Händel le spese che figurano nei libri contabili in data 24 dicembre 1706 per una grande credenza, un clavicembalo e tre portantine, in relazione a palazzo Ruspoli al Campidoglio, cfr. *Ibidem*, p. 364.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 365.

⁴⁶ Per un'aggiornata panoramica sui soggiorni romani di Händel cfr. KARL BÖHMER, *Händel in Rom*, Zabern, Mainz am Rhein, 2009.

⁴⁷ FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, III, Milano Longanesi, 1977-1979, p. 754.

⁴⁸ DENIS NOHLAC, *Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie, et d'Allemagne*, II, Frankfurt am Main, Varrentrapp, 1736-1743, pp. 176-179, citazione tratta da KIRKENDALE, *Organ Playing in the Lateran* cit., p. 353-54.

europeo, segnala la presenza di Händel in una *conversazione* nella casa del musicista Pasqualino Tiepoli (ante 1690-1742) e precisa che nella dimora del celebre cantante – cantore papale e dal gennaio del 1707 maestro della Cappella pontificia – erano radunati i migliori musicisti di Roma. In questa occasione Händel impressionò un uditorio composto perlopiù da musicisti professionisti col suo virtuosismo al clavicembalo, che si accompagnava, secondo la testimonianza del viaggiatore, a una certa dose di istrionismo e *sense of humor*.⁴⁹

Pendant le séjour que j'ai fait à Rome, le fameux Haindel Musicien Allemand y vint, dont la réputation à la vérité n'étoit pas encore établie au point quelle l'a été depuis; j'eus occasion de le voir chez les fameux Musiciens du Pape nommez Pasqualini; comme ils avoient été long temps à Paris au service du Duc d'Orleans, ils étoient charmez quand ils rencontroient des François ils leur faisoient mille honnêtetez; ils venoient même quelque fois chez moi manger la soupe à la Française. Monsieur Haindel rendoit visite à Rome à tous ces Messieurs Musiciens qui avoient quelque réputation, il vint par consequent chez ceuxci, qui m'invitèrent à cette occasion. M'y étant rendu, j'y trouvai tout ce qu'il y avoit à Rome d'habiles Musiciens tant pour les voix que pour les instrumens. Nous y fumes d'abord regalez de *Rinfreschi*, comme on dit. Après une petite conversation, Monsieur Haindel s'étant approché d'un Clavessin, le chapeau sous le bras, dans une figure fort gênante, il toucha cet instrument d'une maniere si savante, que tous en furent surpris, & comme Monsieur Haindel étoit Saxon, par concequent *Lutérano*, celà les fit entrer en soubçon, que son savoir jouer étoit plus que naturel. J'entendis même quelques uns qui disoient, qu'il ne gardoit pas pour rien son chapeau. Je ris en moi même de cette plaisante idée, & m'étant approché de Monsieur Haindel pour le voir jouer, je lui dis en Allemande, afin qu'ils ne m'entendissent pas, le ridicule soupçon de ces *Signori Virtuosi*. Un moment après il laissa, comme par hazard, tomber son chapeau, se mit à son aise & joua beaucoup mieux qu'auparavant. Le lendemain il fut à Saint Jean de Latran, pour jouer des Orgues, où il y eut un concours extraordinaire, sur tout des Cardinaux, Prélats & de la Noblesse. En passant à Florence pour retourner en Allemagne, le gran Duc l'arrêta quelque tems, il y composa un Opera qui fut généralement applaudi. Du depuis sa réputation a beaucoup augmenté, & il passe à présent avec justice pour le plus habile Musicien de l'Europe. Il est actuellement à Londres.

Ce qui arriva au fameux Monsieur Haindel, me fait revenir dans l'idée, combien les Italiens sur tout les Romains sont dans des préjuges sur le pouvoir du Diable & des sorciers.

La testimonianza di Valesio e di Nohlac, oltre ad integrarsi vicendevolmente – il “sassone” è Händel, la conversazione in casa Tiepoli si tiene il giorno prima del concerto pubblico, cioè giovedì 13 gennaio – sono interessanti perché informano sulla prima accoglienza della musica di Händel a Roma, sugli ambienti frequentati e sui primi committenti.

Per quanto concerne la committenza, il luogo in cui si tenne il concerto organistico è indizio che il patrocinatore sia stato l'influente cardinal Benedetto Pamphilj (1653-1730),

⁴⁹ Sull'esibizione al clavicembalo in casa Tiepoli si veda WERNER BRAUN, *Händel und der 'römische Zauberhut' (1707)*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1987, pp. 71-86.

il quale, fra le altre cariche,⁵⁰ ricopriva quella di arciprete della Basilica di San Giovanni in Laterano (1699-1730). Il giorno della settimana prescelto – il 14 gennaio cadeva di venerdì, giorno della settimanale *conversazione* nel palazzo Pamphilj – indica che l'esibizione organistica dovette prendere il posto del consueto concerto che aveva luogo ogni venerdì nella residenza del porporato musicofilo. Dunque accanto al marchese Ruspoli, che come s'è detto offrì per primo ospitalità a Händel, è la figura di Pamphilj, uno dei maggiori mecenati della Roma fra Sei e Settecento, a fungere da mentore e patrocinatore delle prime esibizioni pubbliche del Sassone.

Per quanto concerne gli ambienti professionali e mecenateschi in cui il giovane viene introdotto, la testimonianza di Nohlac presenta elementi significativi. Le parole “Monsieur Haindel rendoit visite à Rome à tous ces Messieurs Musiciens qui avoient quelque réputation” sono sintomatiche del fatto che negli ambienti romani era noto che lo scopo del suo viaggio non era la ricerca di un impiego fisso presso una cappella nobiliare o ecclesiastica, ma la conoscenza del maggior numero di musicisti di valore, dai quali poter apprendere la ‘maniera’ italiana. Crediamo che sia questo un aspetto che aiuti a spiegare il suo *status* di ospite di riguardo e non di musicista ‘in ruolo’ presso la famiglia Ruspoli, così come il fatto che nei tre anni italiani, trascorsi in prevalenza a Roma, nonostante i ripetuti ed eclatanti successi, non gli sia stato offerto un posto di maestro di cappella.

Entrambe le testimonianze forniscono dati di prima mano sull'impressione suscitata dalla musica di Händel nei primi mesi del suo soggiorno. Comune ai due autori è la categoria della ‘meraviglia’ di fronte alle esibizioni virtuosistiche.⁵¹ Il diarista Valesio si esprime con le categorie della “pompa” della “virtù” – vale a dire della pubblica e teatrale ostentazione di una qualità mirabile che desta “stupore di tutti” – : la precisazione “di tutti” moltiplica, come in un gioco di specchi, l'emozione collettiva di una vasta udienza di una chiesa fattasi platea teatrale. Sulla stessa linea è la descrizione della *performance* clavicembalistica in casa Tiepoli, riportata dal viaggiatore Nohlac nei termini di una “surpris” riferita a “tous”, alla coralità dei presenti, sebbene qui si tratti della più ristretta ‘platea’ di un salone in una dimora borghese.

⁵⁰ MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)* cit., p. 504.

⁵¹ Cfr. GINO STEFANI, *Musica Barocca. Poetica e Ideologia*, Milano, Bompiani, 1987, Cap. I *La festa*, pp. 7-30.

In relazione al concerto d'organo del giorno seguente, egli offre inoltre una interessante sottolineatura in termini sociologici, riferendo che vi fu un “conours extraordinaire”, dunque un ‘teatrale’ affollamento di persone di rango “sur tout des Cardinaux, Prélats & de la Noblesse”. L'evento dovette esser l'esito, oltre che della pubblica voce, presto diffusasi, circa le prodezze al cembalo nelle accademie private (fra la fine di dicembre e i primi di gennaio) anche di una accorta ‘regia’ del cardinal Pamphilj, il quale individuò nella tribuna del monumentale organo di Luca Blasi il ‘palcoscenico’ ideale per lanciare il musicista tedesco con il massimo risalto pubblico sulla affollata scena musicale romana.⁵² È naturale supporre, inoltre, che il cardinale abbia agito, oltre che per l'ottima impressione che gli dovette fare il giovane, certamente anche in virtù di ottime e influenti raccomandazioni di Ferdinando de' Medici. Per quanto concerne poi la casa privata del titolare della Cappella pontificia, presso il quale si tenne la *conversazione* del 13 gennaio, possiamo ipotizzare che la conoscenza di Pasqualino Tiepoli risalisse all'esecuzione della cantata a due soprani *Aminta e Fillide* che, come s'è detto, dovette aver luogo nel palazzo del marchese Ruspoli alla fine di dicembre del 1706; uno dei due cantanti fu appunto Tiepoli.⁵³ Non v'è dubbio che Händel avesse interesse a partecipare a un concerto privato del maestro di cappella del papa, uno degli ‘arbitri’ della vita musicale cittadina, abituato ad ospitare nel proprio salotto i maggiori musicisti della città.

L'esito felice del pubblico concerto organistico e delle esecuzioni al cembalo in case private⁵⁴ ebbe l'effetto (unitamente a probabili lettere commendatizie di cui si è perduta traccia) di attirare l'attenzione dei maggiori mecenati musicali sul nome del giovane prodigio, poiché nelle prime settimane di febbraio, il musicista comincia a ricevere commissioni, che a Roma avranno carattere di regolarità per i due anni successivi. Uno dei primi incarichi, che con ogni verosimiglianza risale al gennaio 1707, è l'intonazione della cantata sacra per soprano, coro e archi *Donna che in ciel* HWV 233, secondo la Kirkendale commissionata dal Senato di Roma (di cui era priore il conte Sforza Marescotti, il fratellastro di Francesco Maria Ruspoli) per ringraziare la Vergine Maria di aver risparmiato Roma dal devastante terremoto del febbraio 1703. Secondo le ultime

⁵² Cfr. KIRKENDALE, *Organ Playing in the Lateran* cit., p. 352.

⁵³ Cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 367.

⁵⁴ Cfr. GRAHAM PONT, «Viva il caro Sassone»: *Handel's Conquest of Italy at the Keyboard*, «Ad Parnassum», VII, 14, pp. 155-204.

ricerche della studiosa, la cantata fu eseguita il 6 febbraio 1707, nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli.⁵⁵

I primi documenti archivistici⁵⁶ riferiti con certezza a composizioni di Händel risalenti al 1707 sono legati alla committenza del promotore del concerto organistico in San Giovanni in Laterano, il cardinal Pamphilj, che all'indomani dell'evento da lui promosso si affrettò – crediamo anche per sottolineare la propria importanza come primo protettore del nuovo astro musicale – a commissionargli l'intonazione della sua cantata *Il delirio amoroso*. Il conto del copista Alessandro Ginelli, datato 12 febbraio induce a ritenere che l'ampia composizione, dotata di estese parti solistiche per violino, sia stata composta fra la fine di gennaio e la prima settimana di febbraio e che sia stata eseguita in una accademia a palazzo Pamphilj il 18 febbraio 1707.⁵⁷

È alla fine del mese di febbraio che la contabilità del marchese Ruspoli menziona le prime cantate per soprano, inauguranti una nutrita serie che attraverserà i due anni successivi e che costituirà il *corpus* più ampio di composizioni scritte per un singolo committente. La feconda attività compositiva in casa del giovane e ricchissimo marchese non ha, come si è anticipato, caratteri di regolarità e non assumerà mai il carattere di un'attività retribuita per una composizione e la sua esecuzione e nemmeno di un'attività da dipendente inquadrato nei “ruoli” di casa, come accade invece, già dal novembre del

⁵⁵ Dovette esser una raccomandazione di Ruspoli e forse di Pamphilj a segnalare al Senato di Roma il nome di Händel, che alloggiava dal dicembre del 1706 a palazzo Ruspoli al Campidoglio, la cui facciata guarda alla Chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Purtroppo non sopravvivono tracce archivistiche ad eccezione di una copia non datata della partitura, vergata dal copista Angelini, che esplicita “Anniversario della liberazione di Roma dal terremoto”. La cantata risale al febbraio 1707 secondo la Kirkendale (*Handel with Ruspoli* cit., p. 369), Watanabe (*The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy* cit., p. 209) e Anthony Hicks (*Handel's Early Musical Development*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CIII, 1976-1977, p. 87). La Kirkendale sottolinea che a proposito del 6 febbraio del 1707 il *Diario di Roma* di Valesio (cit., III, p. 765) menziona una messa solenne col canto del *Te Deum*, ma non per gli anni successivi; e aggiunge che il documento *Alla Santità di Nostro Signore Clemente XI, die 15 februarii 1703*, Roma, Camera Apostolica, 1703 (cfr. *Diario di Roma*, cit., II, p. 531) parla di una celebrazione della ricorrenza che, a partire dal 1703 sarebbe durata cinque anni, dunque fino febbraio 1707 compreso. A queste considerazioni aggiungiamo che all'inizio del 1708, come vedremo, Handel è a Venezia e rientra a Roma (da cui era assente dall'ottobre 1707) solo alla fine di febbraio, dunque non in tempo per musicare e dirigere la cantata; parimenti nel 1709 è di nuovo in città, come vedremo, solo alla fine di febbraio; concordiamo inoltre con le osservazioni di Hicks, il quale sottolinea, sulla base di raffronti con altre composizioni del triennio italiano, che lo stile della cantata HWV 233 è quello delle prime composizioni italiane ed ha pochi tratti in comune con quelle del 1708.

⁵⁶ MARX, *Händel in Rom* cit., p. 113. Rammentiamo che la datazione al dicembre del 1706 della cantata *Aminta e Fillide* HWV 83 proposta dalla Kirkendale (cfr. nota 44), sebbene fondata su solide argomentazioni, è una ipotesi e come tale, fino alla scoperta di nuovi documenti, va segnalata.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 114. In questo articolo Marx ipotizza che il cardinal Pamphilj sia stato il tramite per presentare Händel al cardinal Vincenzo Grimani (1655-1710), allora era residente a Roma e punto di riferimento del ‘partito’ filo imperiale; Valesio (*Diario di Roma* cit., III, p. 778) informa che il Cardinal Grimani e la famiglia del Cardinale Acquasparta nel marzo 1707 ospitano nei loro palazzi fuoriusciti napoletani e gente d'armi.

1707, alla cantante Margherita Durastante, assunta in novembre con la paga di venti scudi al mese. Il rapporto di Händel col marchese è riassumibile nei seguenti termini: alla munifica ospitalità offerta dall'aristocratico, consistente in alloggio, vitto, carrozza, servitori,⁵⁸ il compositore corrisponde componendo cantate da camera e suonando il cembalo nelle *conversazioni* che si tengono a palazzo Bonelli ogni domenica mattina o nelle residenze dei feudi di Vignanello e di Cerveteri.



Figura 1. Ritratto del principe Francesco Maria Ruspoli, Palazzo Ruspoli, Vignanello (Viterbo).

Le prime attestazioni contabili per spese di copiatura di cantate händeliane si riferiscono a periodi di soggiorno del marchese nei suoi feudi della campagna laziale. Fra il 22 e il 26 febbraio il musicista è al seguito del suo patrono,⁵⁹ con la cantante

⁵⁸ Di questo trattamento di gran riguardo crediamo che sia rimasta eco nei ricordi del vecchio Händel che ricorda di “aver avuto “a disposizione un palazzo” e che “era assistito con tavola, carrozza ed ogni altra comodità” cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 36. Il biografo – forse confondendosi – riferisce la circostanza a “Napoli” e ad “altre città”, ma l’unica città in cui è documentata un’ospitalità generosa e aristocratica è la Roma del marchese Ruspoli.

⁵⁹ Tra il 22 e il 28 febbraio, come si evince dai conti dei vivandieri, si parla del “Servatore (sic) del Sassone” cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 371.

Durastante e altri musici di casa, nel marchesato di Cerveteri per l'annuale *cacciarella*,⁶⁰ la caccia al cervo e al cinghiale che si tiene alla fine dell'inverno. È in questa circostanza che Händel compone e fa eseguire nel palazzo Ruspoli di Cerveteri la cantata per soprano, tromba e archi *Diana cacciatrice* HWV 79, un'ampia composizione di argomento venatorio, sfortunatamente giunta in forma frammentaria.⁶¹



Figura 2 Palazzo Ruspoli, Cerveteri (Roma).

Il 17 marzo il marchese giunge col suo seguito a Civitavecchia,⁶² dove offre un lauto banchetto al “commendatore” – il responsabile della flotta – ai comandanti e agli ufficiali delle imbarcazioni dette “galere”, per festeggiare il varo di un brigantino da lui donato alla flotta pontificia.⁶³ In quell'occasione, secondo la Kirkendale, fu composta ed

⁶⁰ Il termine usato per indicare la caccia al cinghiale che tradizionalmente si teneva a Cerveteri alla fine dell'inverno, è stato utilizzato dall'attuale principe Sforza Ruspoli, in una conversazione che abbiamo avuto con lui nel castello di Vignanello, in occasione dell'annuale “Premio Principe F. M. Ruspoli”, nell'ottobre del 2011. È probabile che *cacciarella* sia l'antico termine utilizzato nella famiglia Ruspoli per indicare l'annuale battuta di caccia, rimasta fino ai primi del secolo scorso una delle tradizioni della famiglia.

⁶¹ *Ibidem*, p. 370.

⁶² *Ibidem*, p. 371, si vedano i conti per cibo e per servitore del Sassone dal 17 al 19 marzo.

⁶³ Il principe Sforza Ruspoli (1927-) in un recente colloquio (Vignanello, 6 ottobre 2012) richiestogli se nella memoria della famiglia fosse rimasto qualche ricordo del brigantino, ha riferito che in una sala del palazzo Ruspoli di Cerveteri erano conservati alcuni remi dell'imbarcazione, fissati a una parete come

eseguita la cantata per soprano e basso continuo “Udite il mio consiglio” HWV 172, il cui testo presenterebbe allusioni alla situazione politica del momento.

Il 3 marzo il marchese è nel suo feudo di Massa, a circa venti chilometri da Roma, dove offre un sontuoso banchetto a “cardinali, dame, principi, prelati e cavalieri”, presenti i cardinali filofrancesi Del Giudice e La Trémoille. In quei giorni fu effettuata una prova dell’oratorio di Alessandro Scarlatti *Il giardino di rose*, poi eseguito a Roma, a Palazzo Bonelli il successivo 24 aprile. È probabile che anche in questa circostanza Händel sia stato presente; secondo la Kirkendale avrebbe composto la cantata “Nella stagione che di viole e rose” HWV 137.⁶⁴

Ai primi di aprile il marchese Ruspoli ed Händel sono di nuovo a Roma. La presenza in città del musicista è attestata da un’annotazione sull’ultima carta dell’autografo del *Dixit Dominus* HWV 232, che recita “Roma li [lacuna] d’aprile 1707”⁶⁵ e da alcune pagine di diario del principe Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (domeniche 14 aprile e 1 maggio), che ascolta il musicista al clavicembalo nelle *conversazioni* della domenica mattina.⁶⁶ Il patronato offerto dal Ruspoli consente al musicista, non essendo questi vincolato da un contratto e da un salario, di continuare a comporre anche per altri mecenati. Fra questi, un ruolo preminente continua a rivestire il cardinal Pamphilj che commissiona l’oratorio, anche in questo caso di sua composizione, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46^a, eseguito a Roma nel maggio di quella straordinaria primavera musicale.⁶⁷

Nella seconda metà di maggio e nelle prime tre settimane di giugno il marchese è in villeggiatura nel castello della contea di Vignanello, dove si porta appresso Händel, la cantante Durastante, l’abate Francesco Saverio Mazziotti e la cantante Vittoria Tarquini detta “La Bambagia”.⁶⁸ Nel corso della villeggiatura a Vignanello, Händel compone le

ornamento. Furono utilizzati come legna da ardere da soldati tedeschi durante la ritirata della *Wehrmacht* nell’inverno del 1944. Ringraziamo per questa informazione il principe Sforza Ruspoli e Giada Ruspoli.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 373-74.

⁶⁵ Cfr. TIMMS, *Handel and Steffani* cit., p. 374.

⁶⁶ Cfr. PEGAH, “anno 1707” cit., p. 4.

⁶⁷ La ricevuta del copista Angelini è datata 14 maggio (MARX, *Händel in Rom* cit., p. 114). Secondo la Kirkendale l’esecuzione ebbe luogo a palazzo Bonelli o al Collegio Clementino il 2 maggio; Pamphilj pagò il compositore e il copista (84 scudi, 56 a Händel e 28 al copista) e Ruspoli avrebbe coperto le spese per i musicisti (KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli*, cit., p. 380). Argomenti a favore di questa ipotesi si leggono in ARNALDO MORELLI, “Un bell’oratorio all’uso di Roma”: *Patronage and Secular Context of the Oratorio in Baroque Rome*, in *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, a cura di Colleen Reardon e Susan Parisi, Warren, Harmonie Park, 2004, nota 85.

⁶⁸ L’abate Mazziotti, precettore in casa Ruspoli, è secondo la Kirkendale l’autore anche delle cantate eseguite nella villeggiatura di Vignanello. Vittoria Tarquini già ospitata dal Ruspoli nel 1699 e nel 1703, è la

cantate *Un'alma innamorata* HWV 173 e *Armida abbandonata* HWV 105, i mottetti per soprano e archi *O qualis de coelo sonus* HWV 239, *Coelestis dum spirat aura* HWV 231 e l'antifona *Salve Regina* HWV 241.⁶⁹

Al termine della villeggiatura Händel torna a Roma e rimane compositore ospite di Ruspoli in un periodo compreso fra la fine di giugno e la metà di ottobre, durante il quale continua a comporre cantate per la *conversazione* domenicale a Palazzo Bonelli.



Figura 3. Palazzo Ruspoli, Vignanello (Viterbo).

Indizio di un crescente successo come compositore sono nuove e prestigiose commissioni che egli continua a ricevere da cospicui mecenati: per il potente cardinal

cantante che secondo le due testimonianze fra loro indipendenti di Mainwaring (*Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33) e dell'elettrice Sophia di Hannover (cfr. Lettera del 14 giugno 1710 in HHB, IV, p. 45) avrebbe intrattenuto una relazione amorosa con Händel. Secondo la Kirkendale, la cantata "Un'alma innamorata" HWV 173, dovuta alla penna dell'abate Mazzioti, conterrebbe allusioni a quest'*affaire* sentimentale. Durante la villeggiatura furono ospitati personaggi di riguardo: il cardinal Pietro Ottoboni, il conte Sforza Marescotti (fratellastro del marchese), il conte Mario Capizucchi e il duca di Acquasparta Federico Pierdonato Cesi (fratello di Isabella Cesi, consorte di Ruspoli).

⁶⁹ Cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 382.

Carlo Colonna (1665-1739) maggiordomo del papa e governatore di Frascati,⁷⁰ Händel scrive il *Dixit Dominus* il *Nisi Dominus* il *Laudate pueri*, facenti parte di un Vesprio per la festa della Madonna del Carmelo. La preziosa testimonianza del principe di Sachsen-Meiningen consente oggi di affermare che l'esecuzione ebbe luogo nella chiesa di Santa Maria di Monte Santo, in piazza del Popolo, il 15 luglio, sotto la direzione dello stesso compositore.⁷¹ Il legame col porporato, che anche in anni precedenti aveva coperto le spese della musica per la festa di "Nostra Signora del Monte Carmelo", è ulteriormente attestato dalla lettera dell'agente medico Annibale Merlini, il quale nel settembre successivo afferma che Händel suona "quotidianamente" nell'accademia che si tiene a palazzo Colonna.⁷²

Un quarto mecenate, che dovette giocare un ruolo importante fin dall'arrivo di Händel a Roma, è il cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) uno dei più eminenti mecenati musicali del Settecento, protettore di Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti. Questa straordinaria figura di protettore delle arti occupa un posto di rilievo nel racconto di Mainwaring,⁷³ senza dubbio superiore a quello riservato ai cardinali Pamphilj e Colonna. Il rilievo di Ottoboni è confermato anche da un'ulteriore testimonianza recentemente venuta alla luce: nel settecentesco diario di George Harris, in data 29 maggio 1756, un Händel settantunenne e completamente cieco, dopo una cena in casa di Charles Jennens, suona il "piano forte" e intrattiene i commensali narrando episodi degli anni trascorsi in Italia e in particolare afferma di aver trascorso "due anni presso la corte dell'Ottoboni".⁷⁴ La perdita delle filze dell'archivio del cardinal Ottoboni fra il 1706 e il 1713 ha impedito e impedisce di valutare, nella sua reale portata, il patronato del

⁷⁰ *Ibidem*, p. 379.

⁷¹ Cfr. PEGAH cit., p. 5. Secondo la Kirkendale il *Dixit Dominus* fu eseguito sotto il patrocinio del filofrancese cardinal Colonna nella cattedrale di Frascati in data 1 maggio (festa degli apostoli Filippo e Giacomo) in onore di Filippo V di Spagna. Pegah legge la testimonianza del principe Anton Ulrich come una smentita dell'ipotesi della Kirkendale, ma non è escluso che il *Dixit Dominus* sia stato eseguito una prima volta a Frascati e una seconda a Roma, il 15 luglio all'interno dei primi vesperi o il 16 all'interno dei secondi vesperi, seguiti dalla messa. Il cardinal Colonna anche negli anni precedenti aveva coperto le spese della musica per la festa di "Nostra Signora del Monte Carmelo" che cadeva il 16 luglio di ogni anno.

⁷² Lettera di Annibale Merlini a Ferdinando de' Medici (Roma 24 settembre 1707), I-Fas, Mediceo del Principato, filza 5897. Il testo si legge integralmente in HHB, IV, p. 31.

⁷³ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 34: "Era costume corrente che Sua Eminenza desse di quando in quando esecuzioni di opere, oratori e altrettali grandi composizioni. Handel fu richiesto di fornire la sua parte".

⁷⁴ Cfr. BURROWS, *What We Know – and What We don't Know – about Handel's Career in Rome* cit., pp. 106-107. Il *Diary* di George Harris è parte della Malmesbury Collection custodita nell'Hampshire Record Office di Winchester (GB), collocazione: 9M73/G57. Si veda anche DONALD BURROWS - ROSEMARY DUNHILL, *Music and Theatre in Handel's World. The Papers of James Harris 1732-1780*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 314.

porporato in rapporto a Händel.⁷⁵ A questo riguardo è ancora una volta il diario del principe di Sachsen-Meiningen che consente di attribuire con certezza almeno una composizione alla committenza ottoboniana. Ci riferiamo al recitativo e aria “Ah che troppo ineguali” HWV 230, fino ad ora ritenuto un frammento di una perduta cantata mariana. Si tratta in realtà, come risulta dalle parole del principe, della conclusione di un’ampia cantata (dedicata alla Vergine Maria) le cui nove arie furono composte ciascuna da un compositore diverso. La composizione fu eseguita il 17 agosto, festa dell’Assunta, probabilmente a palazzo della Cancelleria. Il nobile tedesco è colpito dal fatto che la cantata⁷⁶ sia composta da nove diversi maestri (ma la prassi del ‘centone’ era abbastanza frequente nella Roma del tempo) e specifica che a Händel vengono affidati il recitativo e l’aria finale. Dal nostro punto di vista è significativo – poiché indizio della stima in cui era tenuto anche dall’Ottoboni – che il momento più rilevante, costituito dalla *peroratio* conclusiva sia assegnato non a un maestro romano, ma a un maestro ‘forestiero’ divenuto in pochi mesi uno dei più acclamati compositori della città, al nuovo Orfeo che l’anno seguente sarebbe stato protagonista della cantata del cardinal Pamphilj “Hendel, non può mia musa” HWV 117. Alla committenza dell’Ottoboni sembra che sia riconducibile anche la grande cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, eseguita probabilmente in settembre o nei primi di ottobre a palazzo della Cancelleria.⁷⁷

La presenza a Roma nel mese di settembre è attestata, oltre che dalla contabilità Ruspoli e dal diario del principe, anche dalla menzionata lettera dell’agente medico in Roma Annibale Merlini. La sua testimonianza è interessante perché a distanza di circa dieci mesi dal suo arrivo in città – quando forse ci si aspetterebbe un calo dell’attività, dovuto al venir meno dell’effetto ‘novità’ – Händel risulta ancora protagonista nelle principali accademie.

Questo [un fanciullo virtuoso di arciliuto] interviene alle Musiche e primarie Accademie di Roma, come è dire in quella dell’Emo Sig.re Cardi.le Ottoboni, nell’altra che per tutto l’anno quotidianamente continua nell’Ecc.ma Casa Colonna e nel Collegio Clementino; e si in queste come in altre pubbliche Accademie suona a solo ed in concerto con qualsiasi virtuoso. E tutto ciò ben potrebbe testificarsi dal Sassone famoso che lo ha ben inteso in Casa Ottoboni, ed in Casa Colonna ha sonato seco e vi sona di continuo.⁷⁸

⁷⁵ Cfr. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli* cit., p. 118.

⁷⁶ La cantata ‘centone’ non è ad oggi ancora stata individuata.

⁷⁷ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 298, 330 e *Handel with Ruspoli* cit., p. 385.

⁷⁸ Cfr. nota 72.

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile dare un nome al fanciullo arciliutista, e nemmeno è possibile individuare musiche eseguite da questi in duetto con Händel al clavicembalo. L'unica composizione riconducibile a questa collaborazione è l'aria con arciliuto obbligato "Come la rondinella dall'Egitto" nella seconda parte della cantata *Clori, Tirsi e Fileno*, eseguita nel settembre o nell'ottobre e riconducibile al patrocinio dell'Ottoboni.⁷⁹



Figura 4. Francesco Trevisani (1656-1746), *Il Cardinal Pietro Ottoboni* (circa 1700), Barnard Castle, County Durham (Regno Unito).

⁷⁹ Ignota rimane per ora l'identità del fanciullo arciliutista. La lettera si conclude con l'informazione che il *penfant prodige* è figlio del decano (capo della servitù) della famiglia Altieri e che è stato ospitato in Roma dal duca della Mirandola Francesco Maria Pico (1688-1747) nel tempo della sua dimora in città. La figura di Francesco Maria Pico in qualità di protettore di artisti è stata oggetto della relazione *Händel, il Duca della Mirandola e un virtuoso di arciliuto* presentata dallo scrivente nel Convegno di Studi 1711 – *La fine della Signoria dei Pico nel teatro politico europeo*, Mirandola, Castello dei Pico, 17 dicembre 2011.

Ad oggi non è ancora dato di sapere se nel mese di settembre, come suggerito da alcuni, Händel si sia recato a Pratolino per la *première* del dramma *Dionisio, re di Portogallo*, poesia di Antonio Salvi, musica di Giacomo Antonio Perti.⁸⁰ Il libretto di Salvi fu riutilizzato da Händel nel 1732, fatto che indurrebbe a ritenere che egli abbia assistito alle rappresentazioni o che nel mese successivo abbia avuto accesso al libretto o alla partitura. Sappiamo che la prima rappresentazione dell'opera ebbe luogo prima del 10 settembre.⁸¹ non è escluso che Händel, considerate le distanze non eccessive, abbia potuto assistere a una delle prime recite e che sia ritornato subito a Roma. La lettera di Merlini induce infatti a pensare che il 24 settembre il compositore sia a Roma e che in città si sappia che presto dovrà incontrare di nuovo il principe Ferdinando a Firenze.

Documentata è la partenza alla metà di ottobre da Roma.⁸² Il musicista risulta in viaggio verso Firenze il 19 ottobre, quando sosta in località "Selve" (oggi Selva, comune di Santa Fiora, Grosseto), per ricevere dal duca Antonio Maria Salviati, intendente delle cacce medicee, una lettera di raccomandazione che recherà *brevi manu* al marchese Pier Antonio Gerini "maestro di camera" di Ferdinando.⁸³

Come ha sottolineato Carlo Vitali, scopritore della lettera, il fatto che il compositore, presentato come "suonatore di clavicimbalo" necessiti di una doppia raccomandazione per esser ricevuto dal principe, oltre a ridimensionare il racconto di Mainwaring, secondo il quale Händel avrebbe avuto libero accesso a corte, indurrebbe a supporre che egli non si sia recato ad ascoltare l'opera a Pratolino poche settimane prima, poiché se così fosse stato avrebbe avuto l'occasione di entrare in contatto con Ferdinando e non avrebbe necessitato di una lettera di una commendatizia per incontrarlo. La missiva del duca Salviati induce a pensare che Händel stia ritornando a Firenze dopo una lunga

⁸⁰ Il rifacimento del libretto assunse il titolo di *Sosarme, re di Media* HWV 30 e fu rappresentato a Londra il 15 febbraio del 1732, cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., p. 148-149. Il desiderio di Händel di ascoltare una novità di un rinomato maestro potrebbe esser stato accresciuto da quanto, nella tarda estate del 1707, si diceva a Roma a proposito delle imminenti recite di Pratolino. Dal carteggio fra il cardinal Francesco Maria de' Medici e il soprano Francesco de Castris, allora residente nell'Urbe, apprendiamo che in città tutti dicono «mirabilia della commedia di Pratolino, particolarmente di musica» (Lettera di Francesco de Castris del 20 agosto 1707 da Roma) la citazione è tratta da FRANCESCA FANTAPPIÈ, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, Dissertazione, Università degli Studi di Firenze, 2004, p. 147. La 'voce' che corre a Roma di un'opera di singolare bellezza avrebbe potuto indurre Händel a compiere un veloce viaggio a Pratolino, dal quale sarebbe rientrato tuttavia prima del 24 settembre.

⁸¹ Cfr. LORA, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti* cit., p. 103.

⁸² Una pagina del diario del principe Anton Ulrich conferma che alla fine d'ottobre, quando questi rientra da Napoli, Händel è partito per Firenze, cfr. PEGAH, "anno 1707" cit., pp. 6 e 12.

⁸³ Lettera del duca Antonio Maria Salviati al marchese Pier Antonio Gerini, (Selve, 19 ottobre 1707) I-Fas, Archivio Mediceo del Principato, Filza 5909, Lettera 736; cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 62.

assenza. Quando egli ritorna nella capitale medicea – dati i tempi di percorrenza Selve-Firenze presumiamo nell’ultima settimana di ottobre – recando con sé la partitura di *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, egli manca da Firenze da circa un anno. Il ritrovamento del libretto,⁸⁴ il cui frontespizio dice «Rappresentato | IN FIRENZE | NELL’AUTUNNO | dell’Anno 1707. | SOTTO LA PROTEZIONE | DEL SERENISSIMO | PRINCIPE | DI TOSCANA», e l’individuazione del fiorentino Teatro del Cocomero come luogo in cui fu rappresentato,⁸⁵ sono stati di recente integrati da ulteriori informazioni sulla cronologia delle recite e dunque sulla presenza di Händel a Firenze. Esse provengono ancora una volta dal diario del principe Anton Ulrich, che in data 9 e 11 novembre assiste alle rappresentazioni e acquista due copie del libretto.⁸⁶ A questa importanza nel determinare la cronologia si aggiunge che il principe offre l’unica testimonianza della ricezione da parte dei contemporanei della musica operistica di Händel, che egli definisce “hübsch” ossia “graziosa”. Singolare è il fatto che il nobile non faccia alcuna menzione del compositore, sebbene egli lo avesse incontrato e ascoltato a Roma più volte nei mesi precedenti e sebbene questi – come imponeva la consuetudine italiana dell’epoca – dirigesse dal clavicembalo l’esecuzione della sua opera.

Con le annotazioni del principe Anton Ulrich, che inducono a ritenere che Händel sia a Firenze per dirigere *Vincer se stesso è la maggior vittoria* almeno fino al 21 novembre, si concludono i documenti che consentono di individuare con certezza gli spostamenti del compositore per l’anno 1707. È assai probabile che, a recite ultimate – al più tardi nelle prime settimane di dicembre – e dopo il congedo dal principe Ferdinando dal quale secondo Mainwaring “ebbe un regalo 100 zecchini e un servizio d’argento”⁸⁷, Händel, come già nel 1706, si sia recato a Venezia per poter assistere alla stagione di carnevale e per trovare eventuali nuove commissioni.

5. 1708: Venezia, Roma, Napoli, Roma (Firenze? Venezia?)

⁸⁴ STROHM, *Händel in Italia, nuovi contributi* cit., p. 156.

⁸⁵ Cfr. ROBERT LAMAR WEAVER - NORMA WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978 («Detroit Studies in Music Bibliography, XXXVIII»), p. 210.

⁸⁶ Il principe assiste all’opera anche in data 16 e 18 e probabilmente il 21 novembre, cfr. PEGAH, “*anno 1707*” cit., pp. 7-8, 12-13.

⁸⁷ Cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 32

Se una presenza a Venezia alla fine del 1707 è assai probabile, essa è invece certa all'inizio del 1708. Documentato è infatti l'incontro fra il compositore e un importante aristocratico inglese, Charles Montagu ambasciatore britannico a Venezia e primo duca Manchester, in città durante il carnevale del 1708.⁸⁸ Un ulteriore indizio è dato dal fatto che nel carnevale del 1708 al Teatro San Giovanni Grisostomo fu rappresentata *La Partenope* (poesia di Silvio Stampiglia, musica di Antonio Caldara), il cui libretto fu riutilizzato da Händel a Londra nel 1730.⁸⁹

Händel è di nuovo a Roma alla fine di febbraio del 1708, nella prima domenica di Quaresima; annota acutamente Strohm: “proprio come se avesse trascorso altrove la passata stagione di carnevale”.⁹⁰ I documenti contabili annoverano in data 26 febbraio la spesa di copiatura per una cantata,⁹¹ non seguita da altre spese analoghe nel mese di marzo, dedicato interamente alla composizione dell'oratorio *La Resurrezione* HWV 47. Dell'ampio lavoro furono date tre prove aperte e due esecuzioni ufficiali, il giorno di Pasqua domenica 8 e lunedì 9 aprile. Le spese altissime sostenute dal marchese Ruspoli per predisporre una sala apposita in palazzo Bonelli, per un'orchestra di 45 elementi elementi diretta da Corelli al violino e da Händel al cembalo, per la stampa di 1500 copie del libretto e per la predisposizione di un fastoso apparato scenico, indicano che l'esecuzione dell'oratorio fu l'evento musicale più rilevante dell'anno, cui assistettero il fiore della nobiltà, prelati e cardinali.⁹² Nei mesi di febbraio, marzo e aprile Händel, a differenza dell'anno precedente, è ospitato a palazzo Bonelli; i documenti della computisteria Ruspoli informano inoltre che egli è accompagnato da una persona la cui identità rimane purtroppo ignota essendo essa indicata con la dicitura, abbreviata “Comp ” in relazione a un ingente conto di spese “cibarie”.⁹³

⁸⁸ Cfr. STREATFEILD, *Handel in Italy* cit., p. 9.

⁸⁹ Strohm (*Händel in Italia: nuovi contributi* cit., p. 165) osserva a proposito: “Nessun'altra versione del testo di *Partenope* ha lontanamente tanti testi d'arie in comune con la versione di Händel quanto quella veneziana del 1708, mentre d'altro canto tutti i rimanenti testi d'arie usati da Händel non sono documentabili in nessun libretto italiano anteriore, cioè furono poetati per l'occasione.”

⁹⁰ *Ibidem*, p. 165.

⁹¹ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 331.

⁹² *Ibidem*, pp. 299-307. Il successo dell'evento, a un tempo religioso e mondano, non fu offuscato dalla censura in cui incorse il marchese Ruspoli per aver fatto cantare la cantante Durastante nella parte di Maddalena.

⁹³ *Ibidem*, p. 309: che si tratti di una seconda persona è deducibile dal fatto che il conto del vivandiere per una sola persona risulterebbe inverosimilmente alto (38, 75 scudi, quando il salario mensile di una cantante di prima sfera come la Durastante era di 20 scudi al mese) anche per un uomo di robusto appetito come Händel, appetito sarebbe divenuto poi a Londra proverbiale e oggetto di caricature. Sull'identità del compagno di viaggio si rimanda alla nota 28.

La permanenza presso il marchese si protrae fino al 30 di aprile, quando dai documenti risulta che vengono pagati 10 baiocchi “per riporto del letto presosi delli Ebrei per Monsù Endel”⁹⁴ Dunque anche nel 1708 il rapporto col Ruspoli non è né continuativo né formalizzato da un vincolo di dipendenza, ma continua a configurarsi come quello fra un mecenate splendido e un ospite illustre, che corrisponde alla signorile ospitalità con le sue prestazioni di compositore ed esecutore.

Il nome di Händel scompare dalle carte contabili del marchese per circa due mesi e mezzo, durante i quali il compositore compie un breve viaggio a Napoli; l'unica fonte continua ad essere la ricostruzione biografica di Mainwaring, che lo rappresenta in termini trionfali.⁹⁵

Durante il soggiorno, che ha luogo fra i mesi di maggio e luglio, Händel è impegnato nella composizione della serenata *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72 e di alcuni brani vocali da camera.⁹⁶ Le nebbie di un soggiorno scarsamente documentato si sono in parte diradate solo negli ultimi decenni, quando nuove indagini storiche e lo studio delle filigrane degli autografi⁹⁷ hanno integrato il racconto tanto trionfalistico quanto privo di informazioni precise del biografo inglese. La misteriosa figura di “Donna Laura”, che grandeggia nelle parole di Mainwaring, si è rivelata essere la duchessa di Laurenzano Aurora di Sanseverino (1669-1726), munifica protagonista del *milieu* culturale napoletano fra Sei e Settecento. Fu lei la committente dell'ampia serenata HWV 72, eseguita nel luglio 1708 per il matrimonio fra Tolomeo Saverio Gallo Trivulzio, duca di Alvito con sua nipote, la principessa Beatrice Tocco Sanseverino dei principi di Montemiletto, celebrato il 19 luglio del 1708 nella residenza di Chiaia (Napoli). Purtroppo non abbiamo documenti che spieghino come Händel sia stato invitato a comporre musica per una delle prime casate aristocratiche partenopee: possibili mediatori potrebbero esser stati il cardinal Grimani, a Roma nella primavera del 1708 (tradizionalmente indicato, ma senza prove, come autore del libretto dell'*Agrippina*) e dal primo di luglio viceré austriaco di Napoli, i cardinali Pamphilj e Ottoboni, entrambi in

⁹⁴ *Ibidem*, p. 335.

⁹⁵ Cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 36.

⁹⁶ Il trio *Se tu non lasci amore* HWV 201, le cantate per basso *Cuopre tal volta il ciel* HWV 98 e *Nell'africane selve* HWV 136^a.

⁹⁷ Cfr. WATANABE, *The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy* cit., p. 217; BURROWS - RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs* cit., p. 114.

rapporto con la Sanseverino oppure i fratelli dello sposo, Antonio e Nicola Gallio Trivulzio, membri dell'accademia dell'Arcadia in Roma.⁹⁸

L'indicazione autografa "li 12 luglio 1708 Napoli" nell'autografo del terzetto "Se tu non lasci amore" HWV 201^a si riferisce agli ultimi giorni della permanenza a Napoli, poiché Händel è di nuovo a Roma intorno alla metà di luglio,⁹⁹ nuovamente ospite a palazzo Bonelli,¹⁰⁰ dove riprende la composizione di cantate per voce e continuo e dove compone due lavori di più ampie dimensioni quali la serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143 e la cantata *Il duello amoroso* HWV 82. Il 12 settembre, poco dopo l'esecuzione della serenata, avvenuta il 9, i conti della ragioneria Ruspoli attestano che il compositore lascia il palazzo del suo protettore.¹⁰¹ L'ultimo documento nella computisteria per l'anno 1708 è datato 24 novembre e si riferisce alla copiatura di due cantate con basso continuo,¹⁰² ma questo non significa *ipso facto* che Händel sia ancora a Roma. Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere se il compositore, dopo aver lasciato in data 12 settembre palazzo Bonelli, sia rimasto in città, ospite di un altro mecenate (Pamphilj, Colonna, Ottoboni) oppure – crediamo con maggiore verosimiglianza e sostenuti qualche indizio – sia partito come già nell'autunno del 1707, alla volta della Toscana, per raggiungere Firenze e Pratolino.

Purtroppo un eventuale soggiorno fiorentino nell'autunno del 1708 non è documentabile e l'unico indizio che indurrebbe a pensare alla presenza di Händel al corso di recite pratolinese è costituito dal fatto che l'opera *Ginevra, regina di Scozia*, parole di Antonio Salvi, musica di Giacomo Antonio Perti, sarà la fonte dell'*Ariodante* HWV 33 rappresentato a Londra nel 1735.¹⁰³

A favore di un soggiorno nella capitale medicea depone la considerazione che gli spostamenti di Händel in Italia erano probabilmente legati anche alla definizione di un itinerario 'ideale', le cui tappe dipendevano dalla necessità di risiedere nei diversi periodi

⁹⁸ Cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 56.

⁹⁹ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 310. Il 14 luglio viene rieseguita la cantata *Aminta e Fillide* HWV 83, indicata nei conti con la dicitura "Fiamma bella", *incipit* della seconda aria. Per l'analisi di questa composizione rimanda alla sezione ad essa dedicata nel Capitolo III del presente studio.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 340-343: la presenza di Händel è testimoniata da una spesa per "due store grandi usate foderate con suoi bastoni per le finestre di M. Endel" ossia due tende per proteggere la stanza dalla calura del mese di luglio, dalla quale il compositore si difese anche con un largo consumo di "neve", cioè di neve ghiacciata portata dal "nevarolo" Giovanni Battista Mattei, che nella nota spese del 22 ottobre specifica di averne consegnate 45 libbre (Kg 15, 25) a "Monsù Endel".

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 314 e 342.

¹⁰² *Ibidem*, p. 315.

¹⁰³ Cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., pp. 153-154.

dell'anno in luoghi che avrebbero consentito l'ascolto di nuove musiche e di eccellenti virtuosi, nonché l'opportunità di nuove commissioni. Gli spostamenti documentati, gli indizi e le deduzioni inducono a ipotizzare una mappa in cui l'*iter Italicum*, tracciato una prima volta nel 1707, sia stato poi ripercorso in ciascuno degli anni successivi¹⁰⁴ secondo la seguente 'tabella di marcia': Roma, dal tempo di Quaresima all'inizio dell'autunno (oratori, cantate, musica sacra), Firenze, nell'autunno (opera in musica a Pratolino e al Teatro del Cocomero), Venezia nell'inverno, per il carnevale (opera in musica).

A ciò si aggiunge che Roma, nell'autunno-inverno del 1708, a causa della grave situazione politica ed economica, si prospettava come una 'piazza' poco attraente in termini di possibilità di nuove commissioni. All'inizio dell'estate la minaccia di un assedio della città da parte delle truppe imperiali aveva determinato una sorta di 'grande paura' *avant la lettre* negli abitanti. La 'guerra fredda' fra l'imperatore Giuseppe I e il papa Clemente XI, sempre più vicino a posizioni filofrancesi, era ormai diventata guerra aperta, per sostenere la quale il pontefice ricorse a una tassazione straordinaria che colpì anche i musicisti e i loro mecenati.¹⁰⁵ Quando il 9 settembre del 1708 il reggimento Colonnella Ruspoli si prepara a partire per il teatro di guerra nella legazione di Ferrara, a Roma per le preoccupazioni belliche e ed economiche si prospetta l'ennesimo 'triste' carnevale senza opere in musica e senza divertimenti, che in effetti furono vietati dal rinnovo del bando contro gli spettacoli.

A queste motivazioni si aggiunge che un viaggio a Firenze dopo un'assenza di quasi un anno (Händel era assente dalla fine del 1707) poteva esser motivato dall'esigenza di ravvivare le relazioni con Ferdinando de' Medici, magnifico e munifico mecenate col quale aveva contratto più di un debito di riconoscenza – il principe aveva accolto Händel una prima volta nell'autunno del 1706, l'aveva quasi certamente raccomandato ai committenti romani, gli aveva procurato la scrittura del dramma *Vincer se stesso è la maggior vittoria* e l'aveva accolto una seconda volta nell'autunno del 1707, in occasione della rappresentazione del medesimo dramma in Firenze. Oltre a ciò, dal punto di vista professionale Händel, dopo il lusinghiero successo operistico dell'anno precedente, poteva fondatamente sperare di esser ingaggiato come compositore per i teatri di Firenze o di Pratolino. Purtroppo però, di questo soggiorno fiorentino dell'autunno

¹⁰⁴ Cfr. STROHM, *Händel in Italia: nuovi contributi* cit., p. 162.

¹⁰⁵ Cfr. PATRIZIO BARBIERI, *An Assessment of Musicians and Instrument-Makers in Rome during Handel's Stay: the 1708 Grand Taxation*, «Early Music», XXXVII/4, 2009, pp. 597-619.

1708 – che riteniamo assai probabile – non è stata individuata ad oggi alcuna prova documentale.

Alla luce di queste considerazioni riteniamo verosimile che, come nell'autunno del 1706 e nel 1707, dopo una sosta di alcuni mesi a Firenze, Händel abbia proseguito il suo viaggio alla volta di Venezia. Ma anche in questo caso – si tratterebbe del terzo soggiorno veneziano – non abbiamo prove che consentano di affermare che abbia trascorso il carnevale del 1708-09 nella capitale della Serenissima. Da un punto di vista rigorosamente storico dunque, la domanda “Dove si trova Händel fra il 12 settembre 1708 e il 28 febbraio 1709?” rimane per ora senza una risposta certa.

6. 1709: (*Venezia? Roma ?*), *Firenze, Venezia*

Nella cronistoria del viaggio italiano, il 1709, sebbene costituisca la fase conclusiva di un viaggio segnato da un indubbio successo, è – come già il 1706 – un anno in cui gli spostamenti e l'attività compositiva di Händel si fanno nuovamente nebulosi. A fronte di un biennio 1707-08 documentato da tipologie di fonti varie e abbondanti, il 1709 pone di fronte a un'improvvisa rarefazione del paesaggio documentale. Per questo motivo riteniamo utile prender l'abbrivio dai due soli dati certi: Händel è a Firenze, alla corte di Ferdinando de' Medici, ai primi di novembre e a Venezia in dicembre dove va in scena l'*Agrippina*.

Assai probabile è un terzo soggiorno a Roma. La rarefazione dei documenti cui si accennava riguarda *in primis* la fonte ‘regina’ degli anni italiani, la computisteria Ruspoli, che nel 1709 registra solo due conti per copiatura di musiche händeliane: un conto relativo a tre cantate, in data 28 febbraio e un secondo conto, in data 31 agosto, riferito a ventuno cantate, dieci della quali sono copie di cantate composte nel 1707 e nel 1708.

Come accaduto nei due anni precedenti, anche nel 1709 le spese per cantate händeliane principiano alla fine del mese di febbraio, circostanza che indurrebbe a ritenere che il compositore (come probabilmente accaduto nel 1708) abbia trascorso il carnevale altrove e rientri a Roma in tempo di Quaresima, quando in città ferve la sontuosa stagione degli oratori. E tuttavia, contrariamente a quanto accaduto nel biennio precedente, le spese di copiatura non sono accompagnate da spese di vitto e alloggio

riferite al compositore. Al servizio del Ruspoli, che ha da poco ottenuto il titolo di principe per le sue benemeritenze militari, è dal 1° marzo il celebre Antonio Caldara, che ha sostituito Händel e che sarà poi assunto come maestro di cappella col salario di 10 scudi al mese.¹⁰⁶ Dunque se Händel è a Roma, alloggia ora a sue spese oppure è ospite di un altro protettore, la cui identità rimane tuttavia ignota, poiché gli archivi dei tre maggiori 'indiziati', i cardinali Ottoboni, Pamphilj e Colonna non conservano documenti utili al riguardo. Se tuttavia vogliamo formulare una ipotesi, il nome di Ottoboni è quello che pare più plausibile, poiché ad esso sono riferibili alcuni indizi.¹⁰⁷ Ad un rapporto di protezione continuativa, sebbene non formalizzata in una assunzione in 'ruolo', si riferisce l'agente medico Annibale Merlini nella citata lettera del 24 settembre 1707; a questo indizio si aggiungono le pagine del diario del principe di Sachsen-Meiningen, dalle quali risulta che il cardinale è spesso presente nelle accademie musicali (24 aprile, 1 maggio, 7 agosto 1707) in casa Ruspoli, e che è fra gli ascoltatori del vespro händeliano nella chiesa di Santa Maria di Montesanto il 15 luglio 1707; inoltre il porporato è committente, come si è ricordato, della cantata mariana che si conclude col recitativo ed aria "Ah che troppo ineguali" HWV 230, eseguita il successivo 17 agosto.¹⁰⁸ Questi dati sono corroborati sia dalle parole di Mainwaring, che presenta il cardinale come il maggior protettore del compositore ("Händel fu richiesto di fornire la sua parte"¹⁰⁹), sia da quelle, già citate, di Händel settuagenario il quale di fronte ai commensali di casa Jennens afferma di aver vissuto per due anni nella "famiglia" del cardinal Ottoboni.¹¹⁰

Alla luce del fatto che quest'ultimo nel 1707 e nel 1708, quando il compositore è a Roma, risulta quasi sempre ospite della famiglia Ruspoli, potremmo ipotizzare che il rapporto di patronato con il porporato musicofilo, già suo certo estimatore e occasionale committente, si sia plausibilmente trasformato in offerta di ospitalità nel 1709, allorché viene meno l'ospitalità del precedente protettore. Se accettiamo questa ipotesi, l'ospitalità dell'Ottoboni potrebbe estendersi per un periodo che si va all'incirca dalla fine di febbraio ai primi di settembre del 1709 oppure – nel caso in cui accogliamo l'ipotesi alternativa, secondo la quale Händel non si sarebbe allontanato da Roma dopo

¹⁰⁶ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 317.

¹⁰⁷ Come si è anticipato, sono andate perdute quasi tutte le filze dell'archivio comprese fra gli anni 1706-1713.

¹⁰⁸ Cfr. PEGAH, "anno 1707" cit., pp. 10-11.

¹⁰⁹ Cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 34.

¹¹⁰ Cfr. nota 23.

il 12 settembre 1708 – all’incirca dal settembre del 1708 al settembre del 1709. Le parole di Mainwaring e di Händel depongono entrambe a favore dell’idea che il compositore abbia goduto a lungo di protezione e ospitalità da parte dell’Ottoboni se, nella luce prospettica e selettiva del ricordo nella vecchiaia, detto periodo venne quantificato nella cifra di due anni. Qualora accettiamo questa ipotesi non possiamo escludere che le dieci cantate nuove, che figurano nella computisteria Ruspoli nel 1709, siano copie di brani scritti per Ottoboni o altri committenti romani, di cui l’aristocratico desidera avere copia. Un ulteriore indizio che induce a supporre che Händel sia a Roma nella primavera del 1709 potrebbe esser individuato nella celeberrima sfida al clavicembalo e all’organo fra Händel e Domenico Scarlatti, che ebbe luogo sotto il patrocinio dell’Ottoboni nel palazzo della Cancelleria.¹¹¹

Se consideriamo i dati sulla presenza di Domenico Scarlatti a Roma, la sfida avrebbe potuto aver luogo nella primavera del 1708, come si è detto in precedenza, oppure in quella del 1709, quando il compositore napoletano era a Roma, dove fece eseguire l’oratorio *La conversione di Clodoveo re di Francia*, dopo esser subentrato al padre come maestro di cappella dalla regina Maria Casimira di Polonia.¹¹²

Una presenza di Händel a Siena nel marzo 1709, per l’esecuzione della cantata mariana *Il pianto di Maria* HWV 234, data per certa sino a tempi recenti nella letteratura händeliana, deve oggi esser esclusa con risolutezza alla luce delle indagini recenti. Questa notizia, divulgata per la prima volta da Mario Fabbri, è desunta dalla (pseudo) *Memoria Mannucci*, documento oggi irreperibile che ha tutte le caratteristiche di un falso abilmente confezionato. A ciò si aggiunge che la cantata mariana cui la *Memoria Mannucci* si riferisce, come hanno dimostrato i tre studiosi, non è una composizione di Händel, bensì del compositore italiano, attivo alla corte di Monaco, Giovanni Battista Ferrandini (1710-1791) e risale agli anni 1730-40.¹¹³

Per quanto concerne la fine del soggiorno romano, in assenza di prove documentali è probabile che Händel abbia lasciato la città alla fine dell’estate e che si sia recato – per il quarto anno consecutivo – a Pratolino per assistere alle rappresentazioni del dramma *Berenice*, libretto di Salvi, musica di Perti, il cui testo riprenderà quasi trent’anni dopo nella *Berenice, regina d’Egitto* HWV 38, rappresentata a Londra nel 1737.¹¹⁴ Purtroppo la

¹¹¹ Cfr MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 35.

¹¹² Cfr RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Torino, ERI, 1984, p. 57.

¹¹³ Cfr RIEPE - VITALI - FURNARI, *‘Il Pianto di Maria’ (HWV 234)* cit., pp. 270-307.

¹¹⁴ Cfr STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., p. 159.

perdita della musica di Perti non consente di operare raffronti fra le due partiture, anche se la ripresa dello stesso libretto induce a ritenere probabile che Händel abbia ascoltato l'opera o abbia avuto accesso alla partitura. Sappiamo che Perti non era presente all'esecuzione,¹¹⁵ ma nessun documento consente di appurare se Händel vi abbia in qualche modo preso parte come direttore al cembalo. Una sua presenza a Firenze già alla fine dell'estate, dunque prima del corso d'opera pratolinense, sembra esser tuttavia avvalorata da alcuni indizi. Di recente Francesco Lora, curatore dell'edizione critica della musica sacra scritta da Perti per il principe Ferdinando de' Medici, ha ipotizzato che Händel abbia ascoltato nell'agosto del 1709 il mottetto a otto voci *Alleluia* eseguito per la festività dell'Assunta o che, anche in questo caso, abbia avuto accesso alla partitura, poiché alcuni passaggi dell'*Alleluia* conclusivo sono ripresi nell'*Alleluia* dell'*Anthems* composto nel 1727 per l'incoronazione di Giorgio II *Let thy hand be strengthened* HWV 259.¹¹⁶

Come accade in una *pièce* a struttura circolare, l'ultimo atto della vicenda italiana di Händel si svolge sulla stessa 'scena' in cui essa era iniziata, quella Firenze medicea in cui nel 1706 il virtuoso di clavicembalo proveniente dalla remota Amburgo era stato accolto per la prima volta. La presenza di Händel a Firenze nel mese di novembre è attestata da due lettere di raccomandazione per due corti del Nord, rette da famiglie principesche imparentate coi Medici.

Le due missive, datate 9 novembre, una indirizzata a Carl Philipp von Neuburg conte palatino del Reno e governatore del Tirolo e una a Johann Wilhelm von der Pfalz, principe elettore palatino sono significative, oltre che per esser documento della presenza del compositore in Firenze, per il giudizio sorprendente che in entrambe il

¹¹⁵ LORA, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti* cit., pp.155-170 *passim*.

¹¹⁶ L'esecuzione del mottetto per la festa dell'Assunta (14 agosto) era un evento musicale annuale che richiamava a Firenze musicisti e ascoltatori forestieri; è assai probabile che Händel, ormai avvezzo al calendario musicale mediceo, abbia abbandonato Roma in tempo utile per esser presente. Incaricato di scrivere il mottetto fu per sei anni consecutivi (1704-1709) Perti, la cui composizione del 1709, come si evince da lettere di colleghi musicisti che si complimentano con l'autore, fu assai apprezzata. Il dramma *Berenice* fu eseguito a Pratolino giovedì 26 e domenica 29, e ancora i giorni 3 e 6 ottobre. Ebbe dunque poche recite, quattro a quello che risulta, anche per la cattiva salute di Ferdinando, che stette male durante le prove. Il 21 settembre Perti fece cantare messa a Bologna nella chiesa del Corpus Domini, per celebrare l'avvenuta guarigione del principe, messa che fu fatta rieseguire nella chiesa dell'Annunziata a Firenze il 28 settembre. A proposito di questa esecuzione il diarista Francesco Settimanni annota che vennero eseguite composizioni "dei primi musicisti di Firenze e di altri forestieri", fra i quali non è escluso che possa esser annoverato Händel, cfr. LORA, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per il teatro della villa medicea di Pratolino* cit., pp.155-170 *passim* e ID., GIACOMO ANTONIO PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (Firenze 1704-1709)*, II, edizione critica a cura di Francesco Lora, Bologna, Ut Orpheus, 2009, («Tesori Musicali Emiliani», III), pp. I-XI.

principe Ferdinando esprime sulle capacità musicali del musicista. Nella lettera a Carl Philipp leggiamo: “Nel tempo che si è qua trattenuto Giorgio Federigo Hendel, nativo di Sassonia, si è fatto conoscere sì dotato di onorati sentimenti, di Civili maniere, di gran pratica delle lingue e di talento più che mediocre nella Musica”.¹¹⁷ E in quella inviata all'elettore palatino di Düsseldorf, marito della sorella di Ferdinando, è espresso un giudizio pressoché identico: “E perché a renderlo un soggetto ben degno <e meritevole d’ogni Grazia> concorrono in lui con la civiltà del tratto, e con la pienezza d’onorati sentimenti, <una grande esperienza delle> un gran possesso di più lingue, ed un’intelligenza più che mediocre della Musica, per i quali talenti lo tengo io in distinto ed affettuoso riguardo”.¹¹⁸

Entrambi i giudizi, in un’epoca che al bisogno sapeva sprecare i superlativi e le iperboli, non sono pienamente positivi, poiché in essi si insiste più sulle capacità linguistiche e sulle “civili maniere” che sulle capacità musicali, definite più che “mediocri”, nel senso di ‘più che discrete’. Il giudizio del principe, sebbene sorprendente nella lunga prospettiva storica, non lo è tuttavia se riconsideriamo le relazioni e gli esiti artistici del rapporto fra Händel e Ferdinando nei due anni successivi alla rappresentazione di *Vincer se stesso è la maggior vittoria*. Nel biennio 1708-1709 il musicista non riceve altre commissioni né per Firenze, né per Pratolino, né per altri teatri toscani; non abbiamo prove di commissioni di musica sacra, di cantate o di altre musiche per la corte medicea durante l’intero quadriennio 1706-1709.¹¹⁹ Se confrontata con quella romana, la situazione fiorentina induce a sospettare che la musica di Händel non abbia incontrato appieno il gradimento del principe o che qualcosa che ci sfugge sia accaduto dopo la rappresentazione di *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, tale da raffreddare i rapporti fra di loro. Due fonti fra loro indipendenti – Mainwaring¹²⁰ e una lettera della

¹¹⁷ Lettera di Ferdinando de’ Medici a Carl Philipp von Neuburg (Firenze, 9 novembre 1709), I-Fas, Archivio Mediceo del Principato, Filza 5900, Lettera 22; cfr. HHB, p. 43.

¹¹⁸ Lettera di Ferdinando de’ Medici a Johann Wilhelm von der Pfalz, (Firenze, 9 novembre 1709), I-Fas, Archivio Mediceo del Principato, Filza 5900, Lettera 21; cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 63.

¹¹⁹ Le supposizioni di Ellen T. Harris circa la genesi fiorentina di alcune cantate (*Händel in Florenz*, «Händel-Jahrbuch», XXVII, 1981, pp. 41-61; *Le cantate romane di Handel*, in *Le Muse Galanti. La musica a Roma nel '700*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Enciclopedia Treccani, 1985, pp. 59-76; *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, pp. 269-270) sono state smontate con dovizia di prove dalla Kirkendale (*Handel with Ruspoli* cit., pp. 386-387).

¹²⁰ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33: “La giovinezza e la grazia di Händel, unite alla sua fama e bravura di musicista, avevano impressionato il di lei cuore. Ebbe bensì l’accortezza di celare tale inclinazione per il momento, non però la capacità né tantomeno l’intenzione di cancellarla dal proprio animo” [...] “Händel le sembrava grande e maestoso come un Apollo, e le intenzioni della donna erano ben lontane dalla caparbia crudeltà di Dafne”.

principessa eletttrice di Hannover 1710¹²¹ – riferiscono di una relazione amorosa fra il giovane compositore e il celeberrimo soprano Vittoria Tarquini, la quale era stata a lungo la favorita del principe. Ma si tratta pur sempre di affermazioni non verificabili, a fronte delle quali acquistano maggior peso questioni di stile, squisitamente musicali, piuttosto che una rivalità fra Händel e il principe in una questione di cuore.¹²²

L'ultimo dato certo del 1709 è la presenza di Händel a Venezia, per la rappresentazione del dramma per musica *Agrippina*, andata in scena al Teatro San Giovanni Grisostomo nella stagione di carnevale del 1709-1710. Purtroppo, anche quest'ultimo soggiorno veneziano (il quarto se accogliamo l'ipotesi dei precedenti soggiorni del 1706, 1708, 1709) non è sostenuto allo stato attuale da alcuna evidenza documentale: uniche fonti sono il libretto di sala, la partitura autografa e il racconto di Mainwaring.¹²³ Non sappiamo quando Händel riceva la commissione, quando arrivi a Venezia, dove alloggi, da chi riceva protezione. Verrebbe di ipotizzare che la commissione gli sia giunta dal cardinal Vincenzo Grimani (secondo la tradizione presunto autore del libretto) a Napoli, nell'estate del 1708 e che a Venezia sia stato ospitato dal fratello del porporato, Giovanni Carlo Grimani (conproprietario del Teatro San Giovanni Grisostomo) con cui Ferdinando era in ordinaria corrispondenza per lo scambio di cantanti.¹²⁴ Si tratta comunque di deduzioni, verosimili, ma non documentabili. Il successo strepitoso di *Agrippina*, rappresentata “per ventisette sere ininterrottamente, e in un teatro che era stato chiuso a lungo, benché ci fossero due altri teatri d'opera aperti in quello stesso periodo, uno presieduto da [Francesco] Gasparini e l'altro da [Antonio Lotti]”,¹²⁵ costituisce il fastigio della carriera italiana di Händel.

¹²¹ HHB, p. 45: “il est alter bel homme et la medisance dit qu'il a esté amant de la Victoria”, Lettera della principessa eletttrice Sophia di Hannover alla nipote, la principessa reale di Prussia Sophia Dorothea, Herenhausen, 14 giugno 1710.

¹²² La notizia viene ripresa da Vitali - Fùrnari (*Händels Italienreise* cit., p. 61), benché gli autori riconoscano che è inverificabile.

¹²³ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33.

¹²⁴ Cfr. VITALI - FÜRNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 65. I due studiosi ipotizzano inoltre che la strada per Venezia possa esser stata spianata dal principe Ferdinando, con una raccomandazione al potente Alvise Morosini; essi non escludono inoltre una possibile mediazione dello zio di Ferdinando, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, eminente protettore di cantanti e musicisti, che intratteneva sempre rapporti stretti con i teatri veneziani. Questa ipotesi pare tuttavia assai debole: il duca di Mantova morì nel luglio del 1708, economicamente e politicamente rovinato, bandito dai domini imperiali, privato del titolo e dello suo stato. Nel gennaio del 1707 fu costretto a fuggire da Mantova e riparò a Venezia, ma era in condizioni critiche e venne abbandonato dai suoi ministri e dalla corte: come avrebbe potuto raccomandare Händel, dato che morì nel luglio del 1708 a Padova, un anno e mezzo prima dell'andata in scena dell'*Agrippina*? Cfr. KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession reflected in Music by Antonio Caldara (Mantua, Milan, Vienna, Rome)*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., pp. 269-285: p. 279.

¹²⁵ MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 33.

Iniziata ufficialmente alla tastiera di un organo, con l'applauso del pubblico di San Giovanni in Laterano a Roma, essa si concludeva sul proscenio del maggiore dei teatri italiani, il Teatro di San Giovanni Grisostomo, con gli applausi e le grida "Viva il caro Sassone!" del pubblico veneziano.

Il soggiorno a Venezia dovette svolgersi fra la seconda metà di novembre, per consentire il completamento della partitura e le prove, e la fine di febbraio, poiché già in data 9 marzo il conte Palatino del Reno Carl Philipp von Neuburg governatore del Tirolo risponde alla lettera commendatizia di Ferdinando de' Medici recatagli da Händel, informandolo che questi, nel tempo che si è trattenuto a Innsbruck non ha avuto bisogno della sua assistenza.¹²⁶ È probabile che Händel, oltre a non aver trovato un ambiente favorevole nella corte austriaca, avesse fretta di raggiungere la corte dell'elettore palatino, Georg Ludwig di Hannover. Qui egli era probabilmente atteso, a seguito degli accordi intercorsi col barone Johann Adolf Kielmansegge, maestro di cavalleria del principe, durante la rappresentazione di *Agrippina*.¹²⁷

Il documento successivo alla cortese risposta del Governatore del Tirolo è una lettera del 4 giugno del 1710, in cui apprendiamo che Händel è arrivato ad Hannover e – come già era accaduto a Roma tre anni prima – ha impressionato la corte con le sue eccelse capacità di virtuoso della tastiera.¹²⁸ Dieci giorni dopo, una seconda missiva¹²⁹ informa che egli è già stato fatto maestro di cappella dal principe elettore: secondo le consuetudini del mondo musicale tedesco del primo Settecento e secondo i convincimenti di Händel stesso, dovette esser questo il coronamento del suo viaggio in Italia, inteso come esperienza formativa essenziale ma transitoria, finalizzata al conseguimento, al ritorno in patria, di un prestigioso incarico in una cappella musicale di Germania.

¹²⁶ HHA, p. 45. Non abbiamo altri documenti relativi al soggiorno, che dovette esser senz'altro assai breve, di Händel a Innsbruck. È probabile che nella città non abbia trovato condizioni favorevoli che lo inducessero a trattenersi. Ma non è escluso che vi sia stata in lui delusione per esser venuto a conoscenza del giudizio non entusiastico delle sue capacità musicali espresso da Ferdinando de' Medici.

¹²⁷ Cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 39.

¹²⁸ HHB, p. 45, Lettera della principessa elettrice Sophia di Hannover alla nipote, la principessa reale di Prussia Sophia Dorothea (Herenhausen, 4 giugno 1710).

¹²⁹ HHB, p. 45, Lettera della principessa elettrice Sophia di Hannover alla nipote, la principessa reale di Prussia Sophia Dorothea, (Herenhausen, 14 giugno 1710).

7. *Riflessioni sul viaggio in Italia di Händel*

La cronistoria del soggiorno italiano che – è bene non dimenticarlo – era cominciato come uno dei numerosi viaggi di formazione al di qua delle Alpi intrapresi da musicisti tedeschi, è in primo luogo testimonianza di un successo di ampia portata e gravido di conseguenze per la futura carriera del compositore. Nel volgere di pochi anni, una fama di respiro municipale in Halle (1702-1703) e regionale in Amburgo (1703-1706), acquista un respiro europeo fra la Roma delle corti cardinalizie e la Venezia capitale internazionale dell'opera.

Entro una cornice di *Italienreise* che nel secolo XVII già si era codificata nelle modalità e nelle finalità, il caso di Händel presenta senza dubbio aspetti di singolarità, anche prescindendo da una visione teleologica ossia dal fatto che il compositore ventenne del quadriennio italiano sarebbe diventato uno dei protagonisti del Settecento musicale. La singolarità emerge con chiarezza se confrontiamo il viaggio händeliano con i viaggi in Italia di altri musicisti coevi di prima sfera, come Johann David Heinichen (1683-1729) o Johann Adolph Hasse (1699-1783).¹³⁰

Sceso in Italia con un curriculum di organista, violinista di seconda fila e compositore drammatico esordiente, tornò in Germania sulle ali di una fama di clavicembalista e compositore di calibro europeo. La portata del suo successo è valutabile sotto diversi riguardi: ne apprezzano la musica e gli offrono concreta protezione i più importanti mecenati musicali dell'Italia del Sei-Settecento: Ferdinando de' Medici, Francesco Maria Ruspoli, i cardinali Ottoboni, Pamphilj, Colonna e Grimani, Aurora di Sanseverino; la sua fama in Italia raggiunge rapidamente il suo 'zenit' (1706-1709) e ha luogo nelle quattro capitali musicali della Penisola (Firenze, Roma, Napoli, Venezia).

La cantata "Hendel non può mia musa" HWV 117, scritta dal cardinal Pamphilj nel 1708 e più volte ricopiata dai copisti di casa Ruspoli, oltre a costituire il primo caso di testo encomiastico in cui il musicista elogiato coincide col compositore, può esser assunta ad emblema del 'fenomeno Hendel', inteso come forma di apprezzamento straordinario tributato non a un divo del bel canto, ma un compositore. Più fattori

¹³⁰ Heinichen, a Roma pochi anni dopo, afferma di aver vissuto nella solitudine e di non aver composto quasi nulla (cfr. JULIANE RIEPE, "der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glück". Überlegungen zu Händels Italienreise vor dem Hintergrund der neueren Reiseforschung, «Händel-Jahrbuch», LVI, 2010, pp. 101-138: p. 119. Hasse, il secondo "caro Sassone" del Settecento, giunto in Italia nel 1722, studiò con Alessandro Scarlatti ma raggiunse il successo gradualmente, prima a Napoli e poi a Venezia.

dovettero giocare nella mitizzazione dell'Orfeo tedesco: il virtuosismo impareggiabile alle tastiere¹³¹ che ovunque genera stupore e meraviglia, la “gran pratica in diverse lingue” e le “civili maniere” lodate dal principe Ferdinando, il carattere focoso che spinge a strappare di mano il violino a Corelli imbarazzato di fronte a una sua *ouverture*,¹³² le pose teatrali e la ‘sprezzatura’ dimostrate nell’episodio del ‘cappello magico’.¹³³ Ma è soprattutto la qualità della sua musica a determinare la portata e la fulmineità del successo. “Nessuno, invero, prima di Händel aveva mai inflitto al pubblico teatrale italiano tanta disinvolta impertinenza nell’uso delle pause che straziano improvvise e patetiche la frase musicale in prossimità della cadenza, nessuno aveva mai congegnato così prolungate e tortuose concatenazioni di cadenze d’inganno per tirare in lungo un ritornello orchestrale d’un aria, nessuno aveva viceversa «attaccato» alla brava e senza preavviso strumentale certe arie di bravura e di sfida, nessuno infine s’era abbandonato così impetuosamente al piacere corporeo, fisico, istrionico, del moto di danza in un’aria affettuosa”.¹³⁴ Le parole di Lorenzo Bianconi riassumono efficacemente le caratteristiche di una musica che dovette suonare nuova e singolare, tanto da conquistare i difficili pubblici aristocratici e teatrali.

La spia a nostro avviso più eloquente di un successo non effimero risiede nel fatto che alcune composizioni di Händel, contrariamente al costume musicale italiano del primo Settecento, sono soggette a riprese negli anni successivi. E non si tratta di casi isolati, relativi a un’un’aria, come accadeva per le arie ‘di baule’, ma della ripresa di intere composizioni di grande respiro, che a Roma e a Napoli vengono rieseguite a distanza di anni dalla prima esecuzione. Nelle due città si crea una sorta di tradizione esecutiva di alcune musiche händeliane, che ha corso – se teniamo conto dell’ultima ripresa documentata – fino alla metà circa degli anni ’10, quando ormai Händel è lontano dall’Italia da più di cinque anni.

¹³¹ Cfr. PONT, «*Viva il caro Sassone*» cit., pp. 155-204.

¹³² Cfr. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 34.

¹³³ Cfr. BRAUN, *Händel und der ‘römische Zauberhut’ (1707)* cit., pp. 71-86.

¹³⁴ LORENZO BIANCONI, *Händel e il mondo musicale italiano ai primi del Settecento*, in *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell’anno europeo della musica*, Ente Turistico di Ascona e Losone, Locarno, 1985, pp. 63-76: p. 70.

A Roma il caso più eclatante e significativo è costituito dall'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*: eseguito per la prima volta nella primavera del 1707, verrà ripreso presso la corte del cardinal Pamphilj, fino al 1709.¹³⁵

Qualcosa di simile accade nella corte del marchese Ruspoli. Nell'estate del 1708 questi fa rieseguire la cantata a due voci *Aminta e Fillide*, composta e presentata una prima volta nel dicembre del 1706;¹³⁶ inoltre le carte della computisteria degli anni 1708-1711 indicano che numerose cantate vengono copiate due volte a distanza di uno o due anni dalla prima esecuzione; in alcuni casi per esser rieseguite in altri per esser donate a musicofili e collezionisti. Di seguito elenchiamo le cantate e poniamo fra parentesi la data riferita all'anno di composizione.¹³⁷

1708

- | | | | |
|----|---|--------|--------------------------|
| 1. | “Arresta il passo” HWV 83 | (1706) | due soprani e strumenti |
| 2. | “Aure soavi e liete” HWV 84 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 3. | “Tu fedel? Tu costente?” HWV 171 | (1707) | soprano e strumenti |
| 4. | “Sarei troppo felice” HWV 157 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 5. | “Ho un non so che nel cor” (dalla <i>Resurrezione</i>) | (1708) | soprano e strumenti |

1709

- | | | | |
|-----|---|--------|--------------------------|
| 6. | “Sei pur bella, pur vezzosa” HWV 160 ^a | (1707) | soprano e basso continuo |
| 7. | “Se per fatal destino” HWV 159 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 8. | “Aure soavi e liete” HWV 84 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 9. | “Nella stagion che di viole e rose” HWV 137 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 10. | “Poiché giurarò amore” HWV 148 | (1707) | soprano e basso continuo |
| | (copiata in febbraio e in agosto) | | |
| 11. | <i>Armida abbandonata</i> HWV 105 | (1707) | soprano e strumenti |
| 12. | <i>Sans y penser</i> HWV 155 | (1707) | soprano e basso continuo |
| 13. | “Ne' tuoi lumi, o bella Clori” HWV 133 | (1707) | soprano e basso continuo |

¹³⁵ L'oratorio viene rieseguito, sebbene con “rappezzi” cioè progressivi e sempre più estesi interventi Carlo Cesarini, maestro di cappella del cardinale, una prima volta nel settembre 1707, tre volte nel 1708, cinque volte nel 1709; cfr. MARX, *Händel in Rom* cit., pp. 115-116 e NIGITO, *Alla corte dei Pamphilj: la musica a Roma tra Sei- e Settecento* cit., pp. 100-102.

¹³⁶ Cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., pp. 365-66.

¹³⁷ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., pp. 345-349.

- | | | |
|--|--------|--------------------------|
| 14. “Hendel, non può mia musa” HWV 117 | (1708) | soprano e basso continuo |
| 15. “Se pari è la tua fé” HWV 158 ^a | (1708) | soprano e basso continuo |

1711

- | | | |
|--|--------|--------------------------|
| 16. “Hendel, non può mia musa” HWV 117 | (1708) | soprano e basso continuo |
| 17. “Ho un non so che nel cor” (dalla <i>Resurrezione</i>) ¹³⁸ | (1708) | soprano e strumenti |
| 18. “Ah crudel, nel pianto mio” | (1707) | soprano e strumenti |

In riferimento a un genere di rapido consumo come la cantata da camera, riteniamo che questo elenco sia una testimonianza eloquente del fatto che la musica di Händel continua ad esser eseguita o ricercata per il collezionismo durante e dopo il suo soggiorno a Roma. Alcune composizioni, come la cantata “Hendel, non può mia musa” HWV 117 e l'aria “Ho un non so che nel cor” dalla *Resurrezione* dovettero godere di una notevole popolarità negli ambienti musicali della città, come attestato dalle reiterate ricopiature. I conti del febbraio e agosto 1709 – nel primo due cantate su tre sono copie di precedenti, nel secondo dieci su ventuno – sembrano indicativi della richiesta di musiche del Sassone negli ultimi mesi della sua permanenza, quando è probabile che fosse corsa la notizia di un suo ritorno in Germania. L'esecuzione della grande cantata per soprano e strumenti *Ero e Leandro* HWV 78, nell'ottobre del 1711, durante un'assenza del maestro di cappella Caldara, che componeva regolarmente cantate e in caso di assenze inviava da fuori le sue composizioni,¹³⁹ è significativa di un apprezzamento che determina un comportamento diverso rispetto alla prassi del corrente consumo cantatistico; apprezzamento che porta il committente a ricorrere alla biblioteca, a un brano di collaudato successo, piuttosto che alla commissione di musica nuova.¹⁴⁰

¹³⁸ L'aria della Maddalena, inserita nel 1709 nell'*Agrippina*, dovette godere un certa celebrità fra i musicofili romani. Il fatto che le spese di ricopiatura figurino nella stessa nota relativa all'oratorio di Caldara *La frode della castità*, eseguito a palazzo Bonelli nella Pasqua del 1711, potrebbe esser indizio che il celebre brano sia stato inserito in questo oratorio come ‘aria di baule’, destinata al soprano “in ruolo” Durastante.

¹³⁹ Cfr. KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession* cit., p. 283.

¹⁴⁰ Non è escluso che a Roma anche altri committenti quali i cardinali Colonna e Ottoboni abbiano ripreso musiche händeliane. Per ora non sono state individuate prove, come accaduto per le corti Pamphilj o Ruspoli. Di recente Angela Romagnoli, in relazione al *Dixit Dominus*, ha ipotizzato che il salmo, una copia del quale rimase nella libreria del Cardinal Colonna fino alle ricerche di don Fortunato Santini, sia stato ripreso negli anni successivi alla prima esecuzione (luglio 1707), in occasione delle festività per la Madonna del Carmine, della cui regia musicale si interessava l'illustre porporato, cfr. il

A Napoli le riprese di musiche scritte da Händel in Italia sono attestate nei cinque anni successivi al suo soggiorno del maggio-luglio 1708. Il caso più significativo è costituito dalla grande serenata a tre *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72: eseguita la prima volta nel luglio del 1708, verrà ripresa nel 1711 e nel 1713, grazie alle intermediazioni di Aurora di Sanseverino, in luoghi e circostanze di grande prestigio.¹⁴¹

<i>Aci, Galatea e Polifemo</i>	Chiaia (Napoli), palazzo D'Alvito	luglio 1708
<i>La Galatea</i> [<i>Aci, Galatea e Polifemo</i>]	Piedimonte d'Alife, palazzo Gaetani	dicembre 1711
<i>La Galatea</i> [<i>Aci, Galatea e Polifemo</i>]	Napoli, palazzo reale	luglio 1713

Nello stesso 1713 il dramma per musica *Agrippina*, eseguito con grande successo a Venezia, quattro anni prima, viene ripreso al Teatro di San Bartolomeo,¹⁴² teatro che cinque anni dopo, nel 1718¹⁴³ riprende il *Rinaldo* HWV 7, rappresentato a Londra nel 1711.

In altri casi la ripresa interessa singole arie divenute celebri, entrate nel 'baule' di cantanti di grido. Questo, come si è visto, era già accaduto con l'aria "Ho un non so che nel cor", divenuta un 'cavallo di battaglia' della Durastante a Roma e a Venezia; ma accadde almeno per un'altra aria, che ebbe circolazione autonoma: a Bologna – ove risiede Perti, attivo a Pratolino fra il 1707 e il 1710 – città in cui non è documentata la presenza di Händel, nell'estate del 1710 va in scena al Teatro Malvezzi il *Faramondo*, libretto Apostolo Zeno (1668-1750), musica di Carlo Francesco Pollaro (1653-1723). Il libretto dimostra che l'aria "Per dar pace a questo core" di *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (1707) è entrata nel 'baule' della cantante Vienna Mellini, celebre virtuosa al servizio del duca di Modena, ingaggiata più volte da Ferdinando de' Medici nelle recite di Pratolino.¹⁴⁴ Altre tre arie dalla medesima opera compaiono in un'antologia di brani per clavicembalo compilata a Roma nel 1708.¹⁴⁵

booklet del disco HANDEL - CALDARA, *Carmelite Vespers 1709*, Alessandro de Marchi, Accademia Montis Regalis, CD Deutsche Harmonia Mundi, DHM 88691926042, 2012, p. 9.

¹⁴¹ Cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., pp. 47-53.

¹⁴² Cfr. AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, p. 119.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 121.

¹⁴⁴ Cfr. CARLO VITALI, *I viaggi di Faramondo*, (Venezia 1699 – Bologna 1710), introduzione a APOSTOLO ZENO – CARLO FRANCESCO POLLARO, *Il Faramondo*, Milano, Ricordi, 1987 («Drammaturgia musicale veneta», IX), pp. VIII-XXXVII. Il fatto che una annotazione su una copia del libretto di sala specifichi che l'aria in oggetto all'ultimo momento, per motivi che ignoriamo, venne cassata

I casi di riprese, avvenute in luoghi e per committenti diversi, di musiche händeliane sono, accanto alle altre fonti di cui sopra s'è detto, la testimonianza più eloquente di un successo che ha tratti di singolarità. Le esperienze di quegli anni, che ritornano in una luce mitica nella parole di Mainwaring, si riverberano su una buona parte della successiva carriera, a livello di scelte musicali e di vita. La scelta del dramma in musica come genere prevalente, a Londra non sarebbe stata possibile senza i successi di *Vincer se stesso è la maggior vittoria* e di *Agrippina*. Allo stesso modo lo stile di vita del primo decennio londinese, in cui Händel fu ospite del conte Burlington (1713-1717) e del duca di Chandos (1717-1719), ricalcò le forme sperimentate alle corti dei Medici e del Ruspoli. Anche ritmi e modalità compositive sembrano ripetere la forma di un modello italiano: negli anni 1711-1715 la scrittura di opere (*Il pastor fido* 1712, *Teseo* 1713, *Silla* 1713, *Amadigi di Gaula* 1715) e il rapporto con il pubblico pagante di un teatro, rappresentano solo una momentanea parentesi nel patronato aristocratico, proprio come era accaduto nel quadriennio italiano.

E infine, in termini di scelte drammaturgiche e stilistiche, è alla musica composta negli anni 1706-1710 che Händel ritornerà con la tecnica del prestito per tutta la successiva carriera. Ai libretti di opere rappresentate a Prato (lino) (*Il Gran Tamerlano*; *Ginevra, regina di Scozia*; *Dionisio, re di Portogallo*; *Berenice, regina d'Egitto*; *Rodelinda*),¹⁴⁶ a Firenze (*Radamisto*)¹⁴⁷ e a Roma (*Tolomeo e Orlando*)¹⁴⁸ guarderà negli anni londinesi. All'inizio del 1729, quando a Londra prende vita una nuova impresa d'opera, Händel ritorna in Italia, con l'obiettivo dichiarato di ingaggiare cantanti, ma crediamo anche con

non toglie valore al dato, sintomatico di una circolazione di musiche händeliane che si estende a un periodo in cui il compositore non è più in Italia.

¹⁴⁵ Cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., p. 123. La raccolta è contenuta nel manoscritto XIV del Minoritenkonvent di Vienna. Le arie di Händel sono inserti di un copista romano (cc. 34-37 e 38-40), nella carta 74 si legge "Romae 27. Junij 708 In Casa Del Monsir. Kaunitz", per ulteriori informazioni cfr. FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien*, Kassel, Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, 1963, (*Catalogus Musicus*, I), pp. 95-103.

¹⁴⁶ Cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., rispettivamente alle pp. 133, 153, 148, 159, 135; i libretti delle cinque opere sono di Antonio Salvi, poeta di corte di Ferdinando de' Medici.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 127; un *Radamisto*, libretto di Nicola Giuvo, musica di Nicola Fago, eseguito per la prima volta nel 1707 a Piedimonte D'Alife, sotto il patronato di Aurora di Sanseverino, fu ripreso al fiorentino Teatro del Cocomero nell'autunno del 1709, ed è probabile che Händel abbia assistito alle rappresentazioni, cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 51; per il suo *Radamisto* del 1720 Händel utilizzò il soggetto nella versione che ne diede Domenico Lalli, autore de *L'amor tirannico*, andato in scena con musica di Francesco Gasparini al Teatro del Cocomero di Firenze nel 1712.

¹⁴⁸ Cfr. STROHM, *I libretti italiani di Händel* cit., pp. 142, 149; i libretti del *Tolomeo, re d'Egitto* HWV 25 e dell'*Orlando* HWV 31, sono tratti rispettivamente dal *Tolomeo et Alessandro* e da *L'Orlando ovvero La gelosa pazza*, poesia di Carlo Sigismondo Capece, musica di Domenico Scarlatti, andati in scena nel carnevale del 1711 nel teatro privato della regina Casimira di Polonia.

quello, profondo, di abbeverarsi nuovamente, prima di una nuova fase artistica, a quelle sorgenti della musica italiana che vent'anni prima avevano tenuto a battesimo la sua vocazione di drammaturgo musicale.

A Londra, dal 1720 al 1741 la competizione per contendersi i favori del pubblico continuerà con i compositori italiani – Bononcini, Ariosti, Porpora, Vinci, Hasse – in un cimento che costituirà la nota caratteristica e costante della vicenda umana e artistica di Händel.

CAPITOLO II

Cantata dialogica e serenata in Italia fra Sei e Settecento

1. *Introduzione*

Una delle caratteristiche più appariscenti delle arti e della società nei secoli XVII e XVIII è la rilevanza della dimensione ‘teatrale’.¹ Nella cosiddetta ‘età barocca’, i generi drammatici fioriscono nell’elitaria prassi accademica e di corte, così come in quella pubblica del nascente teatro impresariale.² La tendenza ‘drammatica’ è dimensione pervasiva che, oltre a condizionare le altre arti, diviene elemento costitutivo sia della celebrazione del potere politico e religioso sia delle forme della socialità.³ In altri termini si potrebbe affermare che ‘fare teatro fuori dal teatro’ è nei secoli XVII e XVIII una tendenza generale e costante, una delle manifestazioni – per dirla con parola secentesca – del ‘genio’⁴ di quell’epoca.

Nell’arte musicale – forse l’ambito maggiormente coinvolto dalla tendenza alla teatralizzazione – fioriscono, accanto al genere propriamente drammatico dell’opera in musica, i nuovi generi parateatrali dell’oratorio, del dramma sacro e morale,⁵ della cantata dialogica e della serenata.

Questi ultimi due, rimasti fino a tempi recenti in ombra, sono stati oggetto negli ultimi decenni di rinnovate attenzioni in sede storica ed esecutiva.⁶ Recenti indagini

¹ Cfr. GERMAIN BAZIN, *The Baroque Principles, Styles, Modes, Themes*, London, Thames and Hudson, 1960, p. 46: “Theatre was one of the essential features of the life of the [Baroque] period; it was certainly the most characteristic art form of the time”.

² Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 (1982), pp. 175-252.

³ Cfr. BAZIN, *The Baroque* cit., p. 46: “the theatre had a considerable influence on the formal language of the others arts”.

⁴ Nel senso di ‘indole’, ‘spirito’.

⁵ Cfr. CAROLYN GIANTURCO, *Opera sacra e opera morale: due altri tipi di dramma musicale*, in *Il melodramma italiano in Italia e Germania nell’età barocca*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1995, pp. 170-177 e EAD., *Cantate spirituali e morali, whet a Description of the Papale Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740*, «Music & Letters», LXXIII, 1992, pp. 1-31.

⁶ Cfr. *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007. AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011; STEFANIE TCHAROS, *Opera’s Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; EAD., *The Serenata in Early 18th-Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and Signification of Meaning*, «The Journal of Musicology», XXIII, 2006, pp. 528-568.

sistematiche hanno evidenziato l'aspetto quantitativo del fenomeno,⁷ mentre l'esecuzione di quelle musiche ha messo in evidenza i pregi di un repertorio in cui una produzione seriale, dipendente da un rapido consumo, si coniugava spesso con un alto grado di raffinatezza.

Le quattro cantate dialogiche e le due serenate, composte fra Roma e Napoli da un Händel ventenne negli anni della sua *Italienreise* (1706-1710), sono oggi annoverate fra gli esempi più significativi nella storia di queste forme. Questo piccolo *corpus* si colloca quasi a cavaliere del periodo della loro massima fioritura, compreso *grosso modo* fra l'ultimo trentennio del Seicento e il primo del Settecento e inoltre si collega, per quanto concerne la geografia della cantata e della serenata, ai soggiorni a Roma e a Napoli, le due città in cui cantata dialogica e serenata conobbero maggiore fioritura.⁸

Nella Roma delle corti aristocratiche e cardinalizie e delle ambasciate straniere, i due generi conoscono i loro vertici nelle partiture di compositori del calibro di Alessandro Stradella, Bernardo Pasquini, Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti e Antonio Caldara. Nella capitale partenopea, sotto lo sfarzoso patrocinio degli ultimi viceré spagnoli, i generi della serenata e della cantata dialogica sono coltivati da compositori rinomati quali Alessandro Scarlatti, Nicola Fago, Domenico Sarro e Francesco Mancini. È con queste rigogliose e prestigiose tradizioni che il giovane Händel dialoga riuscendo a lasciare il segno di una cifra personale.

2. *Cantata dialogica e serenata: una riflessione sullo statuto dei generi*

⁷ MAGAUDDA - COSTANTINI, *Le serenate, i prologhi, le cantate e altri componimenti celebrativi* in ID., *Musica e spettacolo* cit., pp. 133-192; THOMAS GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, PH.D., University of California - Los Angeles, Ann Arbor, UMI, 1983; THOMAS GRIFFIN, *Musical References in the «Gazzetta di Napoli». 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, («Sussidi Eruditi», 42); ID., *Drammaturgia romana II (1701-1750): annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997, («Sussidi Eruditi», 45).

⁸ Nella capitale partenopea, sotto lo sfarzoso patrocinio degli ultimi viceré serenate e cantate a più voci, eseguite in spazi pubblici, si trasformano in strumenti di celebrazione dell'ormai periclitante potere spagnolo. Nell'Urbe – ove l'opera è ciclicamente soggetta ai divieti papali e viene completamente bandita per quasi tutto il primo decennio del Settecento – i due generi vocali vengono a costituire il più valido sostituto del dramma in musica, rispondendo, a seconda delle occasioni, ora a funzioni suppletive del genere teatrale, ora a istanze politiche e encomiastiche. Se adottiamo una lettura 'geografica', è significativo il fatto che Händel non abbia composto cantate dialogiche e serenate per Firenze, città in cui pure soggiornò più volte fra il 1706 e il 1710, ma che, per ragioni legate alla natura della committenza medicea, non vide una fioritura dei due generi.

Una riflessione sullo statuto dei generi della cantata dialogica e della serenata può utilmente prender l'abbrivio dalle designazioni che nelle fonti, negli autografi e nelle copie coeve, definiscono le sei composizioni händeliane. Quattro sono definite “cantate”: *Aminta e Fillide*, HWV 83, *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, *Il Duello amoroso* (*Daliso e Amarilli*) HWV 82, *Apollo e Dafne* HWV 122; due sono definite “serenate”: *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72 e *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143.

La differente designazione pone il problema della terminologia e dello statuto dei due generi, invitando chi si occupi di essi a porsi la seguente domanda: qual è la differenza fra una cantata a più voci e strumenti e una serenata?

I più reputati dizionari, anche per naturali esigenze di chiarezza tassonomica, trattano i termini con voci separate, sebbene non prive di elementi tautologici.⁹ La letteratura specialistica, nel complesso recente e non particolarmente nutrita, si è interrogata sul problema, fornendo risposte differenti, che tuttavia non hanno raggiunto un sufficiente grado di concorde stabilità. Riteniamo utile, prima di proporre una riflessione sullo statuto dei due generi, ripercorrere separatamente e sinteticamente le definizioni di serenata e cantata sulla scorta della più recenti acquisizioni.

3. *Cantata dialogica*

La cantata a due o più voci, con accompagnamento strumentale è gemmazione della cantata a voce sola, affermata dai primi decenni del Seicento come forma per eccellenza della musica vocale da camera. Sebbene le prime edizioni a stampa di cantate a voce sola siano apparse nel secondo decennio del secolo a Venezia,¹⁰ il genere

⁹ Per quanto concerne il concetto di ‘serenata’ cfr. MICHAEL TALBOT, “voce” *Serenata*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2^a ed., XXIII, London, Mcmillan, 2001, pp. 113-115; cfr. THOMAS SCHIPPERGES, “voce” *Serenade – Serenata*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Sachteil*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2002, coll. 1307-1328. Per quanto concerne il concetto di ‘cantata’ cfr. COLIN TIMMS - NIGEL FORTUNE - MALCOM BOYD - FRIEDHELM KRUMMACHER - DAVID TUNLEY - JAMES R. GOODALL - JUAN JOSÉ CARRERAS, “voce” *Cantata*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2^a ed., V, London, Mcmillan, 2001, pp. 8-41; cfr. REINMAR EMANS - DAVID TUNLEY - FRIEDHELM KRUMMACHER - CLYTUS GOTTWALD, “voce” *Kantate*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Sachteil*, IV, Kassel, Bärenreiter, 2002, coll. 1705-1773.

¹⁰ La prima edizione di cantate a voce sola è costituita dalla raccolta di Alessandro Grandi *Cantade et arie*, pubblicata a Venezia nel 1620, ma si tratta di una ristampa e dunque la data deve esser anticipata di qualche anno; cfr. TIMMS, “voce” *Cantata* cit., p. 9; sull'argomento si veda anche il recente intervento di GIULIA GIOVANI, «Old and Rare music and Books on music»: le Cantade ‘ritrovate’ di Alessandro Grandi, «Studi Musicali», Nuova serie, I, 2010, pp. 147-185.

conobbe la sua massima fioritura a Roma.¹¹ La cantata a voce sola, pur mantenendo una sua stabile fisionomia e occupando la parte più ingente nella produzione dei maggiori cantatisti, subì da subito l'influenza di forme e procedimenti del teatro musicale, che ne contaminò, arricchendola, l'originaria natura di genere 'intimo', lirico e cameristico.

Nella forma della cantata-lamento, il genere inglobò uno dei *topoi* drammaturgico-musicali del melodramma seicentesco, i cui archetipi sono individuabili nel *Lamento della Ninfa* e nel *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi e i cui frutti maturi ravvisiamo nel *Lamento e morte di Maria Stuarda* di Giacomo Carissimi e nel *Lamento di Armida* di Marco Marazzoli.¹² Tale tipologia di cantata, in cui il protagonista (sovente un personaggio storico) si comporta come un eroe melodrammatico, solo sulla scena, impegnato in un tragico monologo, è ancora in auge all'inizio del Settecento e ad essa appartengono le cantate händeliane *La Lucrezia* HWV 145, *Armida Abbandonata* HWV 105 e *Agrippina condotta a morire* HWV 110.

La cantata a due o più voci, sebbene sia quantitativamente inferiore nei cataloghi dei maggiori compositori, costituisce una più decisa 'virata' verso la categoria del teatrale, di cui riproduce il tratto distintivo ossia l'enunciazione del testo in prima persona, in assenza della figura di un narratore. Un secondo aspetto, anch'esso di derivazione teatrale, risiede nel fatto che sovente il testo poetico – più esteso di quello della cantata a voce sola – è imperniato su un *conflitto* (passionale nelle cantate di contenuto amoroso, dialettico in quelle di contenuto allegorico-encomiastico) e sulla sua risoluzione. Un terzo elemento di natura teatrale è infine individuabile, in certe cantate, in una struttura che implica, da un punto di vista performativo, *entrate e uscite* dei personaggi e dialoghi fra loro.

I contenuti di tali cantate dialogiche possono essere pastorali, amorosi, mitologici, allegorico-encomiastici, ma spesso essi sono compresenti nella stessa cantata. La tipologia dialogica conosce una sua prima fioritura nella Roma degli anni '60 e '70 del

¹¹ Sulla cantata a Roma nel Seicento cfr. MARGARET MURATA, *Roman Cantatas Score as Traces of Musical Culture and Signs of Its Place in Society*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, I, Torino, Edt, 1990, pp. 272-284, trad. it. ID., *La cantata romana fra mecenatismo e collezionismo*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 253-266; ARNALDO MORELLI, "Perché non vanno per le mani di molti...": la cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 21-39.

¹² Sulla cantata-lamento cfr. CARLO GUAITA, *Le cantate-lamento della seconda metà del diciassettesimo secolo*, in *La cantata da camera nel Barocco italiano*, a cura di Luca Zoppelli, Milano, Civica Scuola di Musica, 1990 («I Quaderni della Civica Scuola di Musica», XIX-XX), pp. 40-51; cfr. anche BIANCONI, *Il Seicento* cit., pp. 209-218.

Seicento, trovando le proprie realizzazioni più riuscite nelle composizioni di Alessandro Stradella, ma alligna anche in altri centri: emblematico il caso delle cantate denominate “accademia” nella Modena del duca Francesco II d’Este.¹³

La componente strumentale, in Stradella alle volte consiste nel basso continuo e in due violini, altre volte in un insieme di archi a quattro parti o ancora nella contrapposizione fra concertino e concerto grosso. Nella prassi romana degli ultimi decenni del Seicento gli organici di cantate a più voci, eseguite in occasioni di particolare prestigio, vantano organici di ampie dimensioni, sintomatici della ricerca di una sonorità imponente e ‘sinfonica’: nel libretto della *Accademia per musica*, eseguita a Roma nel 1687, dopo l’elenco dei personaggi leggiamo: “Bernardo Pasquini Compositore della Musica. Arcangelo Corelli Capo delli Istromenti d’arco in numero di centocinquanta”.¹⁴

Il testo poetico delle cantate, spesso anonimo, era considerato con sufficienza dai teorici del teatro e della letteratura. In questi termini si esprime Giuseppe Gaetano Salvadori¹⁵ nel 1691, nel capitolo IV “Delle poesie in musica”, paragrafo 8 “Cantate per camera e per chiesa”, della *Poetica toscana all’uso*:

Queste cantate si sbrigano in quattro parole, si tessono con due o tre recitativi con le sue ariette, tanto in mezzo quanto in fine, o naturali o cavate e si mandano via.

In toni altrettanto liquidatori ne tratta Giovanni Mario Crescimbeni¹⁶ nel 1702, nei *Commentarij intorno alla sua Istoria della volgar poesia*:

Oltre alle feste, s’introdussero per musica certe altre maniere di Poesia, che comunemente oggimai si chiaman Cantate, le quali sono composte di versi, e versetti rimati senza legge, con mescolamento d’arie, e talora ad una voce, talora a più; e se ne sono fatte, e fanno anche miste di drammatico, e di narrativo.

Analogo è il giudizio di Francesco Saverio Quadrio, che sulla cantata si esprime quattro decenni dopo, quando ormai il genere è entrato in una fase di declino.¹⁷

¹³ Cfr. OWEN JANDER, *Cantate in accademia: i Dissonanti di Modena e il duca Francesco II d’Este*, in *La musica e il mondo* cit., pp. 195-216.

¹⁴ ALESSANDRO GUIDI, *Accademia per musica*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1687, un esemplare del libretto si trova in I-Rvat (RG Miscell. A.33).

¹⁵ La citazione è tratta da PAOLO FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: “La poetica toscana all’uso” di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-32: 29.

¹⁶ GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *Commentarij intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, I, Roma, De’ Rossi, 1702-1711, p. 240. I *Commentarij* saranno incorporati nella *Istoria della volgar poesia*, I, Venezia, Basegio, 1731pp. 299-300.

Sogliono esse volgarmente comporsi di versi di qualunque genere e spezie, senza legge rimati, con mescolamento d'arie e talora ad una voce, talora a più, o drammatiche o narrative, come al poeta più aggrada. Nondimeno elle esser sogliono tessute per lo più in guisa che prima precedano alcuni versi, i quali per modo di narrazione spiegano o espongono qualche cosa; e questa combinazione di versi si chiama *Recitativo*, indi segue una qualche *Arietta*, in terzo luogo segue un altro *Recitativo*, e dopo questo finalmente nell'ultimo luogo un'altra *Arietta*. Ovvero per cagione di brevità incominciano le *Cantate* con un'*Arietta*, senza altra esposizione, nella quale, o alcuna sentenza è espressa dalle massime proposizioni cavata, o alcun affetto dell'animo, o alcun costume: indi si passa nel recitativo che segue, a spiegar la cosa in particolare; e di poi un'altra *Arietta* vi si applica; e così si procede finché si vuole.

Gli stessi autori dovettero considerare la cantata un genere minore, poiché in rari casi si curarono di approntarne edizioni a stampa. Fra i pochi ricordiamo, nel Seicento Antonio Abati, Francesco De Lemene e Carlo Maria Maggi; nel Settecento, Paolo Rolli e Pietro Metastasio.¹⁸ Ma sono queste le eccezioni che confermano la regola di una produzione anonima, che circola per lo più in forma manoscritta, attraverso la sola fonte della partitura.

4. *Questioni terminologiche. Cantata a più voci e strumenti: dialogica o drammatica?*

Prima di procedere e di passare alla serenata, riteniamo utile soffermarci su un aspetto terminologico. Nella letteratura critica, specie in quella anglosassone, è invalso l'uso di chiamare 'drammatiche' le cantate a più voci e strumenti. La definizione "dramatic cantatas" è utilizzata nella "voce" *Händel* del *New Grove*, curata da Anthony

¹⁷ FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1742, III/2, p. 334; la citazione è tratta da GIOVANNA GRONDA, *Tra lirica e melodramma: la cantata da Lemene a Metastasio*, in *Le passioni della ragione*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 121-154: 133.

¹⁸ ANTONIO ABATI, *Poesie postume*, Bologna, Monti, 1671; FRANCESCO DE LEMENE, *Raccolta di cantate a voce sola*, in *Poesie diverse*, Milano - Parma, Papazzoni e Monti, 1699, pp. 238-253; alle pp. 365-404 si trova una *Raccolta di madrigali fatti per musica* e il *Baccanale fatto per cantarsi in Roma*; altre cantate e poesie destinate alla musica sono presenti nella *Raccolta di poesie*, Lodi, Sevesi, 1699; in edizione moderna cfr. FRANCESCO DE LEMENE, *Raccolta di cantate a voce sola*, a cura di Elvezio Canonica, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, 1996; CARLO MARIA MAGGI, *Rime varie*, Milano, Malatesti, 1700; PAOLO ROLLI, *Di canzonette e di cantate*, Londra, Edlin, 1727; PIETRO METASTASIO, *Poesie e cantate profane*, Tipografia Pepoliana, Venezia, 1794-95. Fra le raccolte manoscritte che contengono cantate ricordiamo i due volumi di BENEDETTO PAMPHILJ, *Cantate ed Ode* (I-RVat. Vat. lat. 10205, 10206) e i due volumi di ANTONIO OTTOBONI, *Trattenimenti poetici*, (I-Vmc Ms Correr 466, 467); sulla poesia per musica di Antonio Ottoboni cfr. MICHAEL TALBOT - COLIN TIMMS, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni (1646-1720)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 367-438.

Hicks, ma risale alle definizioni di Michael Talbot e di Colin Timms.¹⁹ I due studiosi, a più riprese hanno affermato di utilizzare la categoria del “drammatico” nell’accezione aristotelica – quella ben presente ai letterati e drammaturghi del Seicento – secondo la quale è ‘drammatico’ il genere in cui il testo è enunciato direttamente da due o più interlocutori, in assenza di un narratore esterno. A nostro avviso è una definizione fondata da un punto di vista teorico, avallata anche dal fatto che nei passi sopra citati i teorici Crescimbeni e Quadrio si esprimono in termini ‘aristotelici’ quando utilizzano il termine ‘drammatico’ contrapponendolo a ‘narrativo’.

Su di un piano parallelo rispetto alla categoria del ‘drammatico’, ma con argomentazioni differenti, si muove Carl Dahlhaus, il quale afferma che “anche la dialettica degli affetti è un dramma”,²⁰ sebbene – aggiungiamo – essa sia priva della dimensione recitativa e scenica *stricto sensu*.

Una voce contraria è quella di Carolyn Gianturco, la quale sostiene con risolutezza che oratorio, cantata a più voci e serenata non sono da annoverare fra i generi drammatici poiché, anche quando essi vengono eseguiti sullo sfondo di una scena, questa è fissa, è cornice generica e non elemento necessario allo sviluppo dell’azione. Negli oratori, cantate e serenate la scena è decorativa e alle volte suggestiva, cioè legata a un qualche aspetto del testo poetico, ma non è mai elemento ‘necessario’ per ricreare un ambiente connesso alla vicenda; lo stesso dicasi dell’abbigliamento dei cantanti, che non vestono costumi identificativi del ruolo e del loro *status*, altrettanto ‘necessari’ nell’opera in musica; e infine, aggiunge la studiosa, i personaggi dei generi suddetti non entrano ed escono con frequenza dalla scena, come accade nello spettacolo operistico.²¹ La Gianturco sottolinea come a tal proposito è sintomatico che nessun autore di trattati sul teatro, da Angelo Ingegneri (1598) a Pier Jacopo Martello (1715) a Antonio Planelli

¹⁹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 67-96: 74; COLIN TIMMS, *The Dramatic in Vivaldi's Cantatas*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* cit., pp. 97-129: 101; cfr. anche TALBOT, “voce” *Serenata* cit., pp. 113-115: 113; TALBOT *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006, p. 26-27; e TIMMS, *A Lost Volume of Cantatas and Serenatas from the 'Original Stradella Collection'*, in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, a cura di Michael Talbot, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 27-54: 42; il passo aristotelico è contenuto in ARISTOTELE, *Poetics*, traduzione di Stephen Halliwell, Chapel Hill, 1987, p. 33, citato a p. 42 del suddetto saggio.

²⁰ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 221.

²¹ CAROLYN GIANTURCO, *The «Staging» of Genres Other than Opera in Baroque Italy*, in *Music in the Theater, Church, and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, Michigan, Harmonie Park, 2000, pp. 113-127: 116.

(1772),²² menzioni mai cantate, serenate od oratori, “because these are not theatrical genres”.²³ La studiosa aggiunge inoltre che anche nei trattati di letteratura e nei manuali di poetica da Salvadori a Crescimbeni, da Quadrio e Muratori,²⁴ oratori e cantate sono discussi separatamente dall’opera, perché non sono generi teatrali;²⁵ gli oratori sono definiti sì drammi, ma destinati ad esser cantati e non recitati, *ergo* non sono considerati forme della letteratura teatrale.

Due dunque le tesi fondamentali, quella di chi sostiene che le cantate e le serenate a più voci siano testi drammatici e quella di chi lo nega. Entrambe le posizioni presentano elementi condivisibili. La definizione su presupposti aristotelici possiede la limpidezza del criterio formale: quando il testo è enunciato da interlocutori che dialogano fra loro, la cantata è drammatica. E tuttavia, un confronto con la realtà concreta dei testi mostra che l’utilizzo della definizione aristotelica si presta ad equivoci ed ambiguità. Sono numerose le composizioni a voce sola in cui il cantante enuncia in prima persona il testo come fosse un personaggio di un dramma per musica; si tratta di cantate cariche di una forte tensione rappresentativa, che della scena riproducono il carattere allocutivo, la carica deittica e performativa; si pensi alla cantata di poeta anonimo musicata da Händel *La Lucrezia* HWV 145.

O numi eterni! o stelle!
che fulminate
empii tiranni, impugnate a’ miei voti
orridi strali:
voi con fochi tonanti
incenerite il reo Tarquinio e Roma,
dalla superba chioma,
omai trabocchi il vacillante alloro,
s’apra il suolo in voragini, si celi,
con memorando esempio,
nelle viscere sue l’indegno e l’empio.

²² ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598, cfr. il facsimile, Bologna, A.M.I.S., 1971; PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, s.l., s.e., [1714], oggi in ID., *Saggi critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, Laterza, 1963 («Scrittori d’Italia», CCV); ANTONIO PLANELLI, *Dell’opera in musica*, Napoli, Campo, 1772, oggi disponibile nell’edizione critica curata da Francesco Degradà (Fiesole, Discanto, 1981).

²³ GIANTURCO, *The «Staging»* cit., p. 118.

²⁴ Per quanto concerne Salvadori, Crescimbeni e Quadrio cfr. note 15, 16 e 17; LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.

²⁵ GIANTURCO, *ibidem*, p. 118.

Analogo problema pongono le cantate in cui la voce del personaggio è affiancata dall'intervento di un narratore esterno, che introduce il monologo o che interviene a commentarlo. Si veda a questo proposito la cantata per voce e strumenti – testo di anonimo, musica di Händel – *Armida abbandonata* HWV 105.

Dietro l'orme fugaci
del guerrier che gran tempo
in lascivo soggiorno ascoso avea,
Armida, abbandonata, il piè movea.
E poi che vide alfine
che l'oro del suo crine,
i vezzi, i sguardi, i preghi
non han forza che legghi
il fuggitivo amante,
fermò le stanche piante
e assisa sopra un scoglio,
colma di rio cordoglio,
a quel leggiadro abete
che il suo ben le rapia le luci affisse,
piangendo e sospirando così disse:

«Ah! crudele, e pur ten vai
e mi lasci in preda al duolo?
E pur sai che sei tu solo
il diletto del mio cor.

Come, ingrato, e come puoi
involare a questo sen
il seren de' lumi tuoi,
se per te son tutta ardor?

Per dirla col Crescimbeni e col Quadrio citati, è questa una cantata mista “di drammatico, e di narrativo”.²⁶ Cantate siffatte, nella letteratura musicologica vengono alle volte definite ‘drammatiche’ in riferimento alla componente mimetica e performativa che le pervade. ‘Drammatico’, in tale accezione, ha a che vedere con la categoria del ‘teatrale’ non in senso aristotelico, ma *lato sensu*.

Concludiamo questa ricognizione con la menzione di un'ulteriore accezione della parola, quella appartenente alla lingua d'uso: per dirla con Talbot, l'aggettivo ‘drammatico’ è spesso utilizzato nel senso di “gripping” ossia ‘avvincente’, ‘intenso’, ‘coinvolgente’.²⁷ E applicando questa categoria è indubbio che oggi siamo portati a sentire come ‘drammatiche’ due cantate-monologo quali *La Lucrezia* e *Agrippina condotta*

²⁶ Cfr. Nota 16.

²⁷ TALBOT, *The Chamber Cantatas* cit., p. 26.

a morire o una cantata mista di monologo e narrazione esterna come *Armida abbandonata* poiché di contenuto doloroso e di passioni accese, piuttosto che una composizione encomiastica e allegorica come la händeliana *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143, la quale rispetto alle suddette è ‘drammatica’ solo in senso aristotelico, ossia è un dialogo fra tre interlocutori – personificazioni di entità geografiche (Tebro) o astratte (Fama, Gloria) – che poco ha di intenso ed avvincente per il lettore-ascoltatore contemporaneo.

Questa breve e preliminare disamina dell’uso del termine ‘drammatico’ evidenzia come esso, a causa della stratificazione di significati, si porta appresso un alone semantico che si presta a ingenerare ambiguità. Se usiamo la parola ‘drammatico’ – anche in sede saggistica – siamo poi tenuti a specificare se ci serviamo di essa in senso aristotelico-formale (‘drammatico’ equivale a ‘dialogico’), in senso performativo (‘drammatico’ è ciò che si presta alla rappresentazione col gesto e con la mimica) o in senso contenutistico (è ‘drammatico’ ciò che avvince ed emoziona).

Per evitare le ambiguità di questo aggettivo, nobile e antico ma inevitabilmente polisemico, preferiamo utilizzare, nella definizione delle cantate a più voci, un termine che ha a nostro avviso valenza neutra, definendole ‘dialogiche’. Esso non esclude il drammatico in senso aristotelico e nemmeno nel senso di emotivamente coinvolgente o di dotato di potenzialità performative, e si presta ad esser declinato, senza generare ambiguità, nelle singole composizioni. ‘Dialogico’ indica una cantata in cui due o più personaggi interloquiscono: a prescindere dal contenuto, da un maggiore o minore tasso di conflittualità, di *pathos* dovuto allo scontro fra personaggi, dalla dahlhausiana “dialettica degli affetti”, dalla tipologia dei personaggi (storici, allegorici, mitologici, pastorali), dalle modalità dell’esecuzione in forma oratoriale o scenica.

5. *Serenata in Italia fra Sei e Settecento*

Dal quarto decennio del Seicento sono attestate composizioni a una o più voci, in stile monodico, con accompagnamento strumentale, che le fonti definiscono ‘serenata’.²⁸

²⁸ L’etimologia del termine pare sia individuabile all’incrocio della parola ‘sereno’, nel senso di ‘cielo sereno privo di nubi’ e di ‘sera’. Il nome ‘serenata’ porta con sé l’idea di musica eseguita all’aperto, di sera o di notte, quando il cielo è sereno, nelle stagioni in cui il clima è mite. Possiamo dunque isolare una definizione di serenata su base funzionale: ‘serenata’ – prima di farsi madrigale polifonico nel

La parola non è nuova nella tradizione della poesia per musica italiana. Attestata nell'accezione generica di composizione musicale già nel XV secolo,²⁹ il termine 'serenata' ricompare in accezione tecnica nella seconda metà del Cinquecento, nelle raccolte a stampa *Il primo libro dei madrigali a 6 voci* (1560) di Alessandro Striggio e nella *Selva di varia recreatione* (1590) di Orazio Vecchi.³⁰

A partire dai primi decenni del secolo XVII il sostantivo viene applicato alle nuove forme monodiche di ascendenza melodrammatica. Secondo una consolidata tradizione storiografica i primi esempi di serenate per voci e strumenti sono attestati nel Nord Italia, a Bologna (1640) e a Venezia (1641),³¹ mentre composizioni di carattere celebrativo e di più ampie proporzioni, di contenuto allegorico-encomiastico sono eseguite a Firenze (1662) e a Vienna (1661).³²

Più recenti ricerche hanno appurato che, a Roma – una delle città in cui maggiormente fiorirà il genere – esecuzioni di serenate sono attestate già nei primi decenni del secolo.³³ A partire dagli anni '60 del Seicento, il genere della serenata a più voci e strumenti si afferma con le composizioni di Alessandro Stradella, Ettore Bernabei, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti e Giovanni Bononcini, divenendo una delle forme musicali più rappresentative della città. Due le funzioni fondamentali della serenata romana nell'ultimo quarto del Seicento, destinate a perdurare anche nei primi decenni del secolo successivo: in primo luogo quella politico-diplomatica, di messaggio, palese o in codice, che il committente (cardinale, ambasciatore, nobile romano) nella

Cinquecento, cantata a una o più voci nel Seicento, composizione strumentale nella seconda metà del Settecento – è in primo luogo un particolare modo di far musica, legato a determinate circostanze spazio-temporali. Se volessimo utilizzare un'immagine, essa è paragonabile a un contenitore che può accogliere oggetti musicali diversi a seconda delle epoche e dei luoghi. Il nome 'serenata' fa capolino nella lingua letteraria italiana nel Quattrocento e pare alludere a un canto a voce sola, rivolta alla innamorata (cfr. n. 30). È questa l'idea base della serenata, quella che potremmo definire serenata 'popolare', che porta comunque in sé l'idea di un omaggio da rendere a un persona con cui si intrattiene una relazione positiva.

²⁹ Il termine compare nel *Morgante* di Luigi Pulci (1432-1484), cfr. THOMAS SCHIPPERGES, "voce" *Serenade* – *Serenata* cit., col. 1308.

³⁰ *Ibidem*, col. 1310. Altre raccolte tardo cinquecentesche e primo seicentesche in cui compare il termine 'serenata' sono riportati in Marco Giuliani, *Catalogo delle villanelle alla napolitana, canzonette e forme affini stampate dal 1500 al 1700*. Incipitario informatizzato di 12.000 titoli in 17 campi, Trento, Nova Scuola Musicale, 1995, p. 248.

³¹ LUIGI ROSSI, "Or che notte", *Serenata a tre voci con strumenti*, Bologna, circa 1640; FILIBERTO LAURENZI, *Concerti et arie a una, due, e tre voci, con una serenata a 5 e doi violini, e chitarrone*, Venezia, 1641; cfr. TALBOT, "voce" *Serenata* cit., p. 113; SCHIPPERGES, "voce" *Serenade* – *Serenata* cit., col. 1311.

³² ANTONIO CESTI, *Io son la primavera*, Firenze, 1662; ANTONIO BERTALI, *Gli amori d'Apollo con Clizia*, Vienna, 1661, cfr. SCHIPPERGES, *ibidem.*, col. 1311.

³³ Cfr. ELENA TAMBURINI, *Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., II, pp. 523-546: 524-525. La studiosa individua esecuzioni di serenate (di cui tuttavia non sono pervenuti libretto, musiche e nemmeno i titoli) commissionate dalla famiglia Barberini negli anni 1624, 1642 e dall'ambasciatore di Spagna nel 1651.

Roma capitale europea del Cattolicesimo e della diplomazia invia alla città o a un destinatario preciso; in secondo luogo, quella di fastoso e pubblico sostituto dell'opera in musica, genere che a fasi alterne era oggetto dei fulmini censori e anti edonistici scagliati dai papi con rigorosi bandi, che mettevano fuori legge ogni forma di spettacolo.

Negli anni o nelle singole stagioni in cui i divertimenti teatrali sono vietati (e ciò fra gli ultimi decenni del Seicento e il primo del Settecento sarà frequente) la serenata, la cantata dialogica e l'oratorio rimangono l'unica forma di spettacolo parateatrale dell'Urbe. Alla funzione 'politica' della serenata si collega anche una tendenza al 'gigantismo' per quanto concerne l'organico vocale e strumentale, che le fonti dell'epoca presentano spesso vicino o superiore al centinaio di esecutori. La serenata a Roma ha le caratteristiche per divenire "grande spettacolo populistico, occasione di manifestazione universale di potenza".³⁴ Fra i luoghi della città che fungono da naturale teatro alle esecuzioni di serenate ricordiamo Piazza Navona (nel 1661 viene allagata per l'occasione), Piazza di Spagna e la piazza davanti alla chiesa della Trinità dei Monti³⁵ (Figura 2).

Emblematica è la descrizione della serenata fatta eseguire dall'ambasciatore di Spagna Luis Francisco de la Cerda, marchese di Cogolludo, duca di Medinaceli,³⁶ il 25 agosto del 1687 per l'onomastico di Maria Luigia regina di Spagna.

Era stato fabricato un gratioso teatro di travi, tavole e tele ben dipinte nella piazzetta che si dice de' Mignanelli avanti il palazzo dell'ambasciatore. (...). La prospettiva rappresentava un giardino diviso in più archi, con verdure, vasi d'agrumi et in prospettiva nella parte superiore si vedeva un gran sole tutto illuminato con lampadini. Da terra sorgeva una scalinata divisa in tre gradi ne' quali stavano musici e sonatori di tutte sorti d'istromenti. E levata - come ho detto - la tenda, si diede principio alla sinfonia che riuscì piena e maravigliosa, ma questo poco si poté sentire per il bisbiglio e rumore del popolo e delle carrozze. Durò tal funzione fino alle due hore e due quarti. Ma perché quelli che dimoravano nel palazzo dell'ambasciatore non havevano, per la detta causa, potuto goder la

³⁴ ANNIBALE CETRANGOLO - GIOACCHINO DE PADOVA, *La serenata vocale tra Viceregno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, Padova, Liviana, 1990, p. 8.

³⁵ Il fatto che sulla piazza si affacciava l'ambasciata spagnola rendeva la rendeva *par excellence* luogo in cui far eseguire serenate di contenuto 'politico', celebrative dei fasti della corona spagnola. La chiesa della Trinità dei Monti era per tradizione una sorta di protettorato francese, poiché era officiata dai padri Minimi francesi; cfr. TAMBURINI, *Luoghi teatrali per la serenata* cit., pp. 525-526 e 538 e ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994 («Strumenti della ricerca musicale», II), pp. 107-136.

³⁶ La figura di Francisco de la Cerda y Aragon, marchese di Cogolludo, duca di Medinaceli è stata studiata nel recente saggio di JOSÉ MARIA DOMINGUEZ, *Redes y mecenazgo musical en torno a Nápoles entre 1696 y 1702*, in *Studi sulla musica dell'età Barocca. Mecenatismo e Musica tra i secoli XVII e XVIII*, a cura di Giorgio Monari, Lucca, LIM, 2012 («Miscellanea Ruspoli», 2), pp. 145-232.

musica, fu stimato bene da S. Ecc. farla di nuovo sentire nel proprio palazzo, come immediatamente si eseguì.³⁷

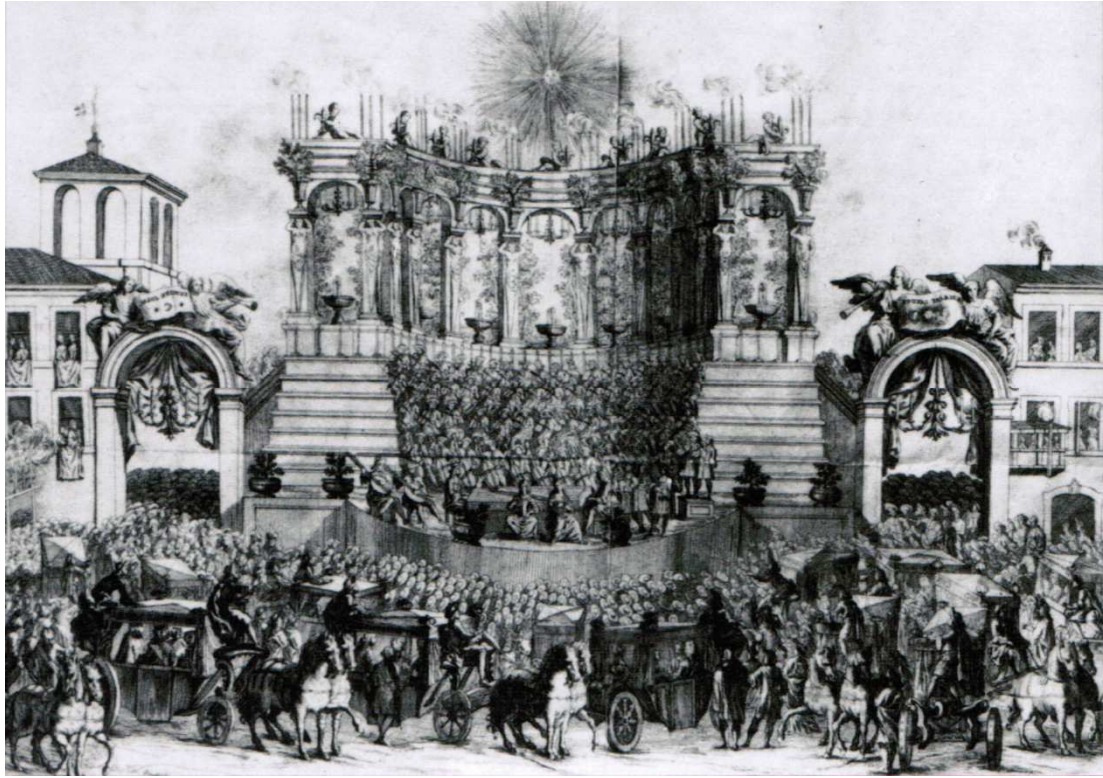


Figura 1. Cristoforo Schor - R. van Audenaerde, *Festa celebrata dall'ill.mo et ecc.mo sig. marchese di Coccogliudo ambasciatore de Re Cattolico in Roma sotto il dì 25 del mese di agosto dell'anno 1687 per l'acclamazione del nome di Maria Luigia regina delle Spagne*.³⁸

³⁷ Il documentato è custodito nell'Archivio di Stato di Roma (Fondo Cartari-Febei, CF 96, f. 21^{r-v}); la citazione è tratta da ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento* cit., p. 132.

³⁸ L'immagine è tratta da TCHAROS, *Opera's Orbit* cit. p. 115; per approfondimenti cfr. MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca. Corpus delle feste a Roma*, Roma, De Luca, 1997.

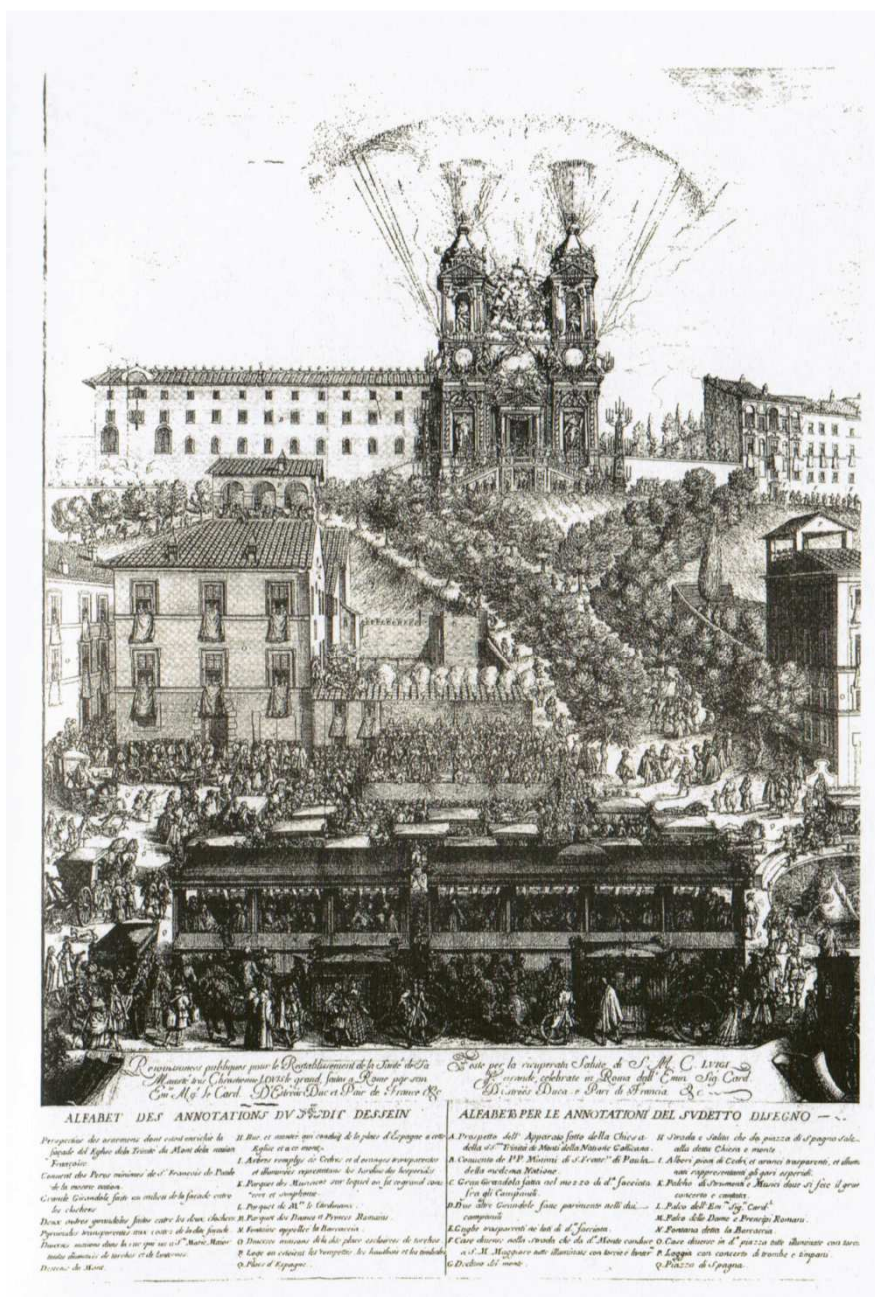


Figura 2. Felice Delino - Vincenzo Mariotti, *Feste per la recuperata salute del re Luigi XIV* (20 aprile 1687).³⁹

A Napoli la serenata, nella tipologia di ampia composizione per voci e strumenti, pare che si sia sviluppata con un certo ritardo rispetto a Roma. Esiste tuttavia anche nella capitale partenopea quella che Dinko Fabris ha definito “una lunga tradizione napoletana [...] autoctona”,⁴⁰ la quale non è stata ancora oggetto di studio sistematico.

³⁹ L'immagine è tratta da TAMBURINI, *Luoghi teatrali per la serenata* cit., p. 543.

⁴⁰ DINKO FABRIS, *La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 15-71: 25.

Queste composizioni sono state tramandate da manoscritti napoletani⁴¹ (contenenti serenate composte nel decennio 1670-1680) e dall'edizione a stampa della raccolta di Simone Coia *L'amante impazzito con altre Cantate, e Serenate a solo & a due con Violini* (1679).⁴² Lo studioso sottolinea che si tratta di serenate "indistinguibili dalle normali cantate da camera, tranne che per la presenza sistematica degli strumenti (due violini) e soprattutto per l'ambientazione del testo, che rispetta il canone funzionale dell'etimo serenata: atmosfera notturna, spesso in riva al mare, con personaggi mitologici o arcadici" e aggiunge: "Si sfata la supposta differenza dalla cantata per estensione (queste serenate sono tutte molto brevi), per ampiezza vocale (quasi tutte sono a una voce o al massimo due) e interventi strumentali (molto ridotti o poco elaborati)".⁴³

Serenate costituite da un testo poetico di ampie dimensioni, con più di due personaggi e un organico sontuoso sono un 'prodotto di importazione', sia per quanto riguarda la committenza, sia per quanto riguarda il compositore. Nel 1683 il nuovo viceré di Napoli, Gaspar de Haro, marchese Del Carpio (1683-1687), nomina Alessandro Scarlatti maestro della Cappella Reale. Entrambi sono reduci da un'esperienza romana: il Del Carpio era stato ambasciatore della corona di Spagna presso la Santa Sede, conosceva la tradizione della serenata celebrativa, di cui fra l'altro era stato attivo promotore negli anni del suo mandato; Scarlatti si era formato a Roma e qui aveva esordito nel 1679 con l'opera *Gli Equivoci nel sembiante*, divenendo in pochi anni uno dei compositori preferiti della nobiltà romana. È durante il suo vicereame che Del Carpio comincia a festeggiare l'onomastico delle regine di Spagna, il compleanno della viceregina e più tardi il compleanno del viceré commissionando a Scarlatti serenate di ampie dimensioni (che prendono il posto delle commedie spagnole)⁴⁴ caratterizzate dall'utilizzo di organici imponenti. Si tratta di una nuova musica la cui funzione propagandistica è quella di celebrare il periclitante potere spagnolo. Magauda e Costantini hanno sottolineato come sin da questi anni è possibile individuare nei testi "tratti caratteristici locali, che contrassegneranno l'evoluzione di questo genere in ambito partenopeo per tutto il '700 e cioè la presenza di personaggi e *topoi* della mitologia

⁴¹ I-Nc, *olim* 33.5.32; *olim* 33.4.4; *olim* 33.5.29; *olim* 33.5.30; *olim* 60.1.52; *olim* 33.4.10; 33.5.38; *olim* 34.4.19; I-Gl, Ms. B-2-6. Per ulteriori dettagli sui manoscritti cfr. FABRIS, *ibidem*, p. 25-26.

⁴² SIMONE COIA, *L'amante impazzito con altre Cantate, e Serenate a solo & a due con Violini*, Milano, Camagni, 1679.

⁴³ FABRIS, *ibidem*, p. 29.

⁴⁴ AUSILIA MAGAUDA - DANILO COSTANTINI, *Serenate e componimenti celebrativi nel regno di Napoli (1677-1754)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 73-235: 79.

napoletana: innanzitutto la sirena Partenope, legata ai miti di fondazione e simbolo della città con il suo contorno di ninfe e divinità marine (Nereidi, Tritoni, Dori, Nereo, Teti, Nettuno). Tra di esse anche la ninfa Mergellina, che portava lo stesso nome della piccola baia ad occidente della città vicino al capo di Posillipo, dove si tenevano per tradizione i famosi «spassi estivi». Infine il Vesuvio ed il Sebeto, fiume che aveva le sue sorgenti alle falde del vulcano”.⁴⁵

Emblematica di questa produzione è la serenata *L'Olimpo in Mergellina* destinata a un organico di cinque voci (Nettuno, Giunone, Teti, Notte, Morfeo) e tre cori (Dei, Nereidi e Tritoni), per un totale di venti cantanti, accompagnati da un organico ‘sinfonico’ di ben novanta strumenti (archi, fiati, trombe, timpani), eseguita il 25 agosto 1686 sulla riviera di Mergellina, in occasione dell’onomastico della regina di Spagna.⁴⁶ Luoghi in cui venivano eseguite le serenate a Napoli erano la citata riviera di Mergellina e quella di Posillipo, che costituivano una suggestiva cornice di teatro naturale oppure la piazza davanti al palazzo reale.⁴⁷ L’esempio di Scarlatti farà scuola a Napoli in ogni senso, anche in quello del ‘gigantismo’ dell’organico: il 19 dicembre 1705 viene eseguita una serenata (sconosciuti il poeta e il musicista) con “ben trecento musici, ch’erano stati nobilmente disposti in un superbo teatro”.⁴⁸ Anche se facciamo la debita tara alle forme encomiastiche della «Gazzetta di Napoli», non v’è dubbio che la serenata a Napoli, da genere cameristico quale era fino ai primi anni ’80 del Seicento, divenne genere pubblico, celebrativo, ‘teatrale’ per le modalità scenografiche dell’esecuzione, contraddistinto, come già era accaduto a Roma, dalla ricerca di sonorità ‘sinfoniche’ *ante litteram*.

6. *Serenata e cantata dialogica: due vite in una?*

La precedente trattazione distinta dei termini ‘serenata’ e ‘cantata dialogica’ ha evidenziato che essi designano un oggetto poetico-musicale dotato delle medesime caratteristiche per forma e contenuti del testo poetico e di quello musicale. Una serenata,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 85.

nell'accezione corrente sei-settecentesca, è una cantata di ampie dimensioni, a più voci e con strumenti, destinata all'esecuzione notturna in spazi aperti.

Le fonti (partiture, libretti, cronache, diari, gazzette) danno notizia di composizioni che, pur presentandosi in tutto simili a grandi cantate dialogiche, cominciano ad esser definite, già dai primi decenni del secolo XVII, 'serenata'. Il processo di nominalizzazione – che nella prima metà del Seicento recupera il vocabolo musicale cinquecentesco, attribuendogli nuovo significato – avviene in assenza, in sede di riflessione teorica, di una riflessione sullo statuto della cantata e della serenata. La terminologia delle forme della poesia per musica rimane fluida per tutto il XVII secolo, per rimarcare una certa 'franchigia' formale e contenutistica concessa ad esse, sentite come irregolari ed eccentriche rispetto alla tradizione, come 'imperfette' e dunque di rango inferiore.

Le prime definizioni, in sede di trattatistica letteraria e teatrale, risalgono agli ultimi anni del Seicento e ai primi del Settecento, quando nel clima del razionalismo arcadico i teorici Crescimbeni, Muratori e Quadrio cercano di individuare una linea storica e un ordine tassonomico nelle forme della poesia italiana.

I trattatisti citati non dedicano particolare attenzione ai generi della cantata e della serenata, di cui evidenziano semmai la capricciosa e irregolare libertà, il carattere di composizioni leggere e di poco impegno; per quanto concerne poi eventuali distinzioni di stile, struttura e contenuto legate al genere, essi considerano la serenata come equivalente alla cantata. In termini sbrigativi si esprime alla fine del Seicento il teorico Salvadori.⁴⁹

Quando la serenata si fa a solo, non è differente da una cantata, se non che si chiama serenata, perché i folli amanti la cantano a cielo sereno, benché quando piove talvolta si pongano sotto le volte. Suole adunque farsi a più, cioè a due, tre, quattro, cinque e quanto piace al poeta. La mia serenata sopra addotta è a cinque interlocutori, cioè Sdegno, Amore, Speranza, Sonno, Amante. Allora è più che una serenata ordinaria. Ma anche le cantate sogliono farsi in dialogi et esser lunghe, donde conoscendo potersi collocare tra le cantate, le lasceremo.

Per Salvadori la serenata – a voce sola o a più voci – è collocabile fra le cantate che egli ha trattato nel paragrafo precedente e dunque sceglie, col taglio pragmatico che lo contraddistingue, di non occuparsene.

⁴⁹ SALVADORI, *Poetica toscana all'uso* cit., Capitolo IX "Della serenata"; per la citazione cfr. FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento* cit., pp. 1-32: 29.

Anche autori che muovono da presupposti critici e storici come Crescimbeni e Quadrio non riconoscono alla serenata un autonomo statuto ‘di genere’, limitandosi a indicare come elemento che la distingue dalla cantata quello pragmatico-funzionale dell’esecuzione notturna.

Ora sì fatte cantate, quando si mettono al pubblico, soglion farsi notte tempo, e si dicono serenate; e molte ne abbiamo ascoltate che sono state fatte con somma magnificenza e splendore da gli ambasciatori e da altri principi e personaggi di questa gran Corte.⁵⁰

Le medesime composizioni [cantate] sogliono anche *Serenate* nominarsi talvolta dal Sereno delle Notti; quando in tempo notturno si mettono in pubblico: il che non di rado avviene per occasione massimamente di gran personaggi, a quali con magnificenza, e splendore si sogliono di notte tempo cantare. E questo nome si è fatto ormai proprio di queste Cantate: poichè ne’ tempi passati con esso non s’intendeva, che un Componimento regolato, cantato appunto al Seren della Notte sotto la finestra, o in sulla porta dell’Innamorata.⁵¹

Secondo i teorici coevi, una serenata è dunque una cantata di ampie proporzioni, sovente di contenuto encomiastico, eseguita di notte in spazi aperti. Gli stessi sottolineano come non vi siano differenze formali e contenutistiche fra cantata e serenata; e in effetti, non appena si confrontino con la realtà dei singoli casi le moderne proposte di definizione dei termini ‘cantata’ e ‘serenata’ come identificativi di due generi distinti, appare subito chiara la difficoltà (o l’arbitrarietà) nell’assegnare ad essi una precisa valenza ‘di genere’, prescrittiva per quanto attiene a contenuti, personaggi, struttura del testo poetico, dispositivi drammaturgici e musicali. I contemporanei – poeti, musicisti, copisti, committenti, diaristi, giornalisti – utilizzano i due termini per riferirsi indifferentemente a composizioni aventi le medesime caratteristiche e funzioni. La loro mancanza di preoccupazione terminologica si riflette ulteriormente anche nel fatto che accanto ai nomi ‘serenata’ e ‘cantata’ troviamo una selva di altri termini sinonimici: componimento poetico, componimento da camera, servizio di camera, applauso musicale, componimento per musica, divertimento musicale, scherzo festivo, poemetto drammatico, festa teatrale, azione teatrale.⁵²

I lavori sistematici su questo repertorio, svolti da Talbot e da Magaudo e Costantini hanno rivelato che i termini ‘cantata’ e ‘serenata’ in riferimento a composizioni di ampio organico convivono fino alla metà del Settecento.

⁵⁰ CRESCIMBENI, *Commentarij* cit., p. 241.

⁵¹ QUADRIO, *Storia e ragione d’ogni poesia* cit., p. 333.

⁵² TALBOT, *Vivaldi’s Serenatas* cit., pp. 71-72.

Talbot informa che a Venezia fra il 1665 e il 1720 circa il termine ‘serenata’ è preferito rispetto a ‘cantata’ e ad altre designazioni sinonimiche; dal 1720 al 1760 circa i due vocaboli coesistono in condizioni di parità; dopo il 1760 la parola ‘serenata’ sparisce quasi improvvisamente ed è attestata l’ultima volta in un libretto nel 1764.⁵³ Le ricerche di Magaudda e Costantini hanno appurato che a Napoli la situazione è analoga a quella veneziana e vede una coesistenza dei due termini, con l’unica differenza di una più precoce sparizione della parola ‘serenata’, attestata per l’ultima volta nella «Gazzetta di Napoli» nel 1754⁵⁴

La definizione di ‘serenata’ oggi per lo più accolta negli studi musicologici è quella coniata da Talbot nel 1982, confluita poi nel *New Grove*, che indica la serenata in questi termini: “A dramatic cantata, normally celebratory or eulogistic, for two or more singers with orchestra”.⁵⁵ Si tratta di definizione che fissa caratteristiche vincolanti, presentate come peculiari e costitutive del genere. Pur nella necessaria generalizzazione, costitutiva in una voce di dizionario, alla luce delle ricerche più recenti essa rischia di essere fuorviante, perché presenta come elementi distintivi del genere due aspetti – il numero dei personaggi da due a più di due e la presenza dell’accompagnamento strumentale – che, come vedremo, non possono esser considerati *conditiones sine qua non* per definire serenata una serenata,⁵⁶ poiché caratterizzano del resto anche le cantate dialogiche. In tal senso è da leggere la critica che è venuta da Norbert Dubowy, il quale sostiene che non è accettabile che la discriminante fra serenata e cantata sia il fatto che la serenata comporterebbe la presenza di almeno due voci.⁵⁷ Egli individua quattro requisiti per la serenata, sebbene con la precisazione che si tratta di elementi circoscritti agli anni di fine Seicento a Venezia.⁵⁸

Il primo requisito è che il brano venga eseguito di notte all’aperto. Da uno spoglio delle fonti cronachistiche e giornalistiche di fine Seicento, risulta che è definibile come serenata qualsiasi musica che viene eseguita di notte in spazi aperti: anche una cantata da

⁵³ TALBOT, *The Serenata in Eigtheenth-Century Venice*, «Research Chronicle», XVIII, 1982, pp. 1-49: 12.

⁵⁴ MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., pp. 135-136.

⁵⁵ TALBOT, *ibidem*, p. 3 e ID., “voce” *Serenade* cit., p. 112.

⁵⁶ La “voce” curata da Talbot presenta due ulteriori limiti: è stata approntata sullo spoglio del repertorio veneziano, quello più noto e familiare al musicologo; pone sotto la dicitura serenata testi presentati nei libretti o nelle cronache con altre definizioni (scherzo, applauso, componimento etc.).

⁵⁷ TALBOT, *The Serenata in Eigtheenth-Century in Venice* cit., p. 3: “We may begin, however, with the safe assumption that serenata (as distinctive from ordinary cantata whith the caratcter of a ‘serenade’) is for a minimum of two voice. Three or four is perhaps the most common number”.

⁵⁸ NORBERT DUBOWY, *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/1686)* in *Studien zur Italienische Musikgeschichte*, («Analecta Musicologica», XV, 30/1), Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 167-235: 191-194.

camera, un duetto, un terzetto se eseguito di notte può diventare serenata. Una seconda caratteristica è che la serenata è sovente connotata da una “tematizzazione di se stessa e dei suoi presupposti”,⁵⁹ in altri termini da precisi riferimenti a un *bic et nunc* spazio-temporale. Nell'*incipit* di molte serenate sarebbe individuabile lo stilema ricorrente “Hor che”, il quale ricorda il momento e le circostanze della serenata. Una terza caratteristica è la presenza frequente di accompagnamento strumentale e di brani strumentali autonomi, alle volte concepiti come elementi richiesti dal testo poetico. Un ultimo tratto peculiare è la frequente presenza di un destinatario (reale o immaginario), con cui gli interlocutori devono avere un rapporto positivo; caratteristica trasversale ad ogni forma di serenata, da quella popolare a quella aulica ed encomiastica.

Sebbene limitati a Venezia a fine Seicento, ci sembra che i tratti individuati da Talbot siano rilevanti proprio perché presentati come una gamma aperta e non come alcunché di prescrittivo.

La definizione di Talbot è stata di nuovo messa in discussione da Dinko Fabris, il quale, come prima s'è anticipato, ha studiato serenate di compositori napoletani precedenti Alessandro Scarlatti risalenti agli anni '70 e '80 del Seicento.⁶⁰ Sia nei manoscritti sia nell'edizione a stampa – in quest'ultima presumiamo che via siano stati un lavoro preliminare e una cura maggiori rispetto alla consueta prassi di trasmissione manoscritta, spesso affidata a copisti non particolarmente attenti a questioni poetico-letterarie – troviamo serenate destinate a una voce sola, accompagnata dagli strumenti, di contenuto non encomiastico, ma amoroso. Alla luce di queste recenti acquisizioni, Fabris ha proposto un aggiornamento della precedente definizione: serenata è anche composizione a voce sola, di contenuto amoroso. Ciò che secondo il musicologo la distinguerebbe dalla cantata a voce sola sarebbe, oltre alla tematica amorosa e notturna, la presenza degli strumenti.

Negli anni successivi, ulteriori studi e scoperte suggeriscono l'idea che una definizione in termini prescrittivi e normativi del termine ‘serenata’ – del resto prudentemente evitata dagli antichi teorici – sia destinata ad essere simile all'inseguimento di un ‘fantasma’, le cui parvenze mutano allorché dalle scaffalature degli archivi vengono alla luce tipologie che contraddicono le classificazioni.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 192.

⁶⁰ Cfr. FABRIS, *La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti* cit., p. 29

Le recenti ricerche di Tiziana Affortunato⁶¹ hanno proposto all'attenzione degli studiosi la presenza di un *corpus* di serenate romane secentesche le cui caratteristiche mettono in crisi sia la definizione di Talbot (la serenata si distinguerebbe dalla cantata perché prevede almeno due voci) sia quella di Fabris (la serenata ha sempre accompagnamento strumentale). In queste composizioni, due serenate del romano Carlo Caproli (1614-1668) e una di autore anonimo, lo strumentale è costituito solo dal basso continuo: la prima ("Qui dove il piè fermai")⁶² è per due soprani e tenore; la seconda ("Io che fra muti orrori")⁶³ e la terza ("Or che in braccio alla notte il dì riposa") sono per soprano.⁶⁴

La studiosa indica nell'atmosfera notturna e nel dialogismo reale o virtuale il carattere precipuo della serenata, consapevole tuttavia che si tratta di due caratteristiche che non possono esser estese a criterio per una definizione di genere. Si tratta di caratteristiche – comuni ad alcune delle serenate a voce sola studiate da Fabris – che a livello tipologico contribuiscono a definire, per quanto attiene al contenuto, una tipologia di serenata non celebrativa, lontana dal magnificenza spettacolare, di contenuto amoroso e di ambientazione notturna.

Concludiamo questa breve rassegna con l'osservazione che, alla luce di quanto dicono le fonti musicali, le testimonianze diaristiche e cronachistiche e la parola dei teorici, la soluzione a nostro avviso più equilibrata e rispettosa della concreta realtà dei testi è quella di considerare i termini 'cantata' e 'serenata' come sinonimi.⁶⁵

⁶¹ TIZIANA AFFORTUNATO, *'Qui dove il piè fermai': una 'serenata' fra modularità formale e manifesto poetico*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII/XLV, 2008/2010, pp. 45-80; EAD., *Le 'serenate-cantate' della seconda metà del Seicento: appunti per la definizione di un genere*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di Tiziana Affortunato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011, pp. 13-25.

⁶² IVmc b. 3.5; presenta questa intitolazione: "Serenata a 3 2 C[anti] e T[enore] del Sig.r Carlo Caproli Romano".

⁶³ I-MOe Mus. F. 1268; nella prima carta si legge: "Serenata a voce sola di Soprano, con b.c.". La fonte rivela inoltre che l'autore è Francesco Melosio, mentre la data "1662" vergata sulla quarta di copertina consente di considerare quell'anno come *terminus ante quem*.

⁶⁴ La serenata si trova in una miscellanea manoscritta di arie e cantate di compositori coevi di Carlo Caproli, custodita nel Fondo Malvezzi della Biblioteca Vallicelliana di Roma (I Rv Malvezzi 2565).

⁶⁵ In un recente saggio Teresa Maria Gialdroni, uno dei maggiori studiosi del repertorio cantatistico, ha insistito sulla indifferenza con cui i contemporanei utilizzavano i termini 'cantata' e 'serenata', richiamando le parole di Salvadori che già assimilava serenata e composizioni di altro tipo, "di fatto negando una sua specificità", cfr. TERESA MARIA GIALDRONI, *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 247-299: 289. Sulla stessa linea sono le considerazioni di Guido Nicastro, che in relazione alle feste teatrali di Metastasio chiamate 'feste' o 'serenate' o 'azioni teatrali' afferma: "Là dove lo stesso Metastasio si mostra dubbioso e incerto nella definizione delle sue opere, non saremo certo noi a farci assalire da furore classificatorio", cfr. GUIDO NICASTRO, *Temi e forme nelle serenate di Pietro Metastasio*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 237-245: 238.

Per ricapitolare riteniamo che sia utile, dopo un *excursus* fra una selva di definizioni, riepilogare schematicamente le caratteristiche delle composizioni vocali che nel Sei-Settecento le fonti musicali definiscono ‘serenata’ e ‘cantata’, in base al contenuto del testo poetico e all’organico.

SERENATA/CANTATA

Organico

- voce sola e b.c.
- voce sola con strumenti

(in genere 2 violini e b.c.. o con organico più ampio)

- a due o più voci con strumenti

(2 violini e b.c.. o con organico più ampio)

Contenuto

- amoroso/pastorale
- amoroso/mitologico
- pastorale e mitologico in funzione encomiastica
- allegorico/encomiastico (personificazione di virtù, fiumi, città etc.)

Serenata e cantata presentano le stesse caratteristiche, nessun elemento del testo poetico e di quello musicale consente di tracciare un confine in grado di isolare e distinguere due ‘generi’. Le sintetiche definizioni degli antichi trattatisti e teorici, che assimilavano la serenata alla cantata, mantengono la loro validità. Che cos’è dunque una serenata? Alla luce delle ultime ricerche, ci sentiamo di proporre questa definizione: serenata è una cantata a una, due o più voci, accompagnata spesso dagli strumenti, talvolta dal solo basso continuo, di contenuto allegorico-celebrativo o lirico-amoroso, con personaggi allegorici, mitologici o pastorali, spesso eseguita di notte in spazi aperti, per omaggiare pubblicamente qualcuno o per semplice intrattenimento.

La definizione che abbiamo dato deve a nostro avviso essere accompagnata da una precisazione: quando ragioniamo di cantata e serenata nel Sei e Settecento ci confrontiamo con un repertorio vastissimo, che allo stato attuale della ricerca non è stato nemmeno completamente censito.⁶⁶ Solo da tempi recenti sono disponibili i cataloghi di Saverio Franchi per il repertorio a stampa romano⁶⁷ e quelli di Magaudda -

⁶⁶ L’encomiabile progetto “Clori: archivio della cantata italiana (1620-1840 ca)”, promosso dall’Università di Roma Tor Vergata e dalla Società Italiana di Musicologia e dall’Istituto Italiano per la Storia della musica è ancora nella fase iniziale. Il database è consultabile nel sito www.cantataitaliana.it.

⁶⁷ Cfr. nota 7.

Costantini per quello napoletano.⁶⁸ La maggior parte di questo repertorio – centinaia di cantate, serenate, applausi musicali, accademie per musica etc. – attende ancora di esser reso disponibile agli studiosi e agli esecutori. Solo uno studio sistematico e approfondito dei libretti e delle partiture superstiti potrebbe forse consentire in futuro uno sguardo nuovo. Crediamo che, se difficilmente una conoscenza anche più ampia consentirà di approdare a individuare nella cantata e nella serenata due generi diversi, non è escluso tuttavia che i due termini possano assumere interessanti funzioni distintive all'interno di singoli autori, di singole raccolte o di realtà geografiche e storiche circoscritte. Ma questa è una storia ancora da scrivere.

7. “...ata”: *cantata e serenata in Händel*

Il titolo del paragrafo non contiene un refuso e non intende esser un gioco di parole: è quanto Händel ha scritto sul margine sinistro della prima carta dell'autografo di *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72, datato giugno 1708.⁶⁹ Le parole ‘cantata’ e ‘serenata’ sono state vergate l’una sull’altra, si sovrappongono formando un grafo pressoché indecifrabile, di cui rimane leggibile solo la terminazione “-ata”. Abbiamo scelto di iniziare da questa autocorrezione perché a nostro avviso è un’ulteriore prova di quanto fosse labile – anche presso gli artisti – il confine fra i due termini. Una labilità che induce Händel, che fino al maggio 1708 a Roma ha composto solo cantate, a scrivere “cantata” e poi a correggersi, forse dopo aver preso contatti *in loco* – Napoli o Piedimonte d’Alife, feudo della committente Aurora di San Severino – col poeta Nicola Giuvo?⁷⁰ Ma non è escluso che sia avvenuto il contrario, poiché anche l’analisi delle filigrane del manoscritto, attuata con i più sofisticati strumenti, non ha consentito a Donald Burrows di sciogliere l’enigma.⁷¹

Non deve tuttavia sorprendere l’incertezza händeliana: le designazioni di compositori, poeti e copisti rivelano una sistematica tendenza alla perfetta

⁶⁸ Cfr. nota 6.

⁶⁹ GB-Lbl, R.M.20.a.1 f. 1. Nell’intestazione del primo foglio, il compositore ha scritto « [...-ata a tre Aci. Galathea e Polifemo]».

⁷⁰ Si rimanda ai capitoli II e IV per informazioni più precise su Aurora di Sanseverino e sul poeta Nicola Giuvo.

⁷¹ DONALD BURROWS - MARTHA RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 295

intercambiabilità e sovrapponibilità dei termini. Altri esempi di incertezza terminologica vengono direttamente dalle produzioni händeliane: *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143 è definita serenata nell'anonimo libretto, ma nell'autografo e nella copia coeva, così come nei libri contabili, è definita “cantata”⁷². È un elenco incompleto, e che potrebbe continuare, ma che conferma una volta di più la fluidità terminologica nell'uso dei contemporanei.

Il refuso nella prima carta di HWV 72 ci porta all'argomento conclusivo del capitolo ossia la designazione dei generi nel ristretto catalogo delle cantate e serenate händeliane: scritte a Roma fra il 1706 e il 1708 e a Napoli nel 1708, esse presentano le due designazioni di ‘cantata’ e ‘serenata’ senza che fra i testi poetici e musicali siano ravvisabili differenze sostanziali a livello contenutistico, metrico, drammaturgico. Ne offriamo un prospetto sinottico.

– *Aminta e Fillide*, “cantata a due” vv. 1-166

- organico: 2 soprani, archi e basso continuo
- contenuto: amoroso-pastorale
- personaggi: Aminta, pastore
Fillide, ninfa
- struttura: non divisa in due parti

– *Clori, Tirsi e Fileno*, “cantata a tre” vv. 1-239

- organico: 2 soprani, contralto, archi, 2 flauti dritti, 2 oboi, arciliuto, basso continuo
- contenuto: amoroso-pastorale
- personaggi: Clori, pastorella
Tirsi, pastore
Fileno, pastore
- struttura: divisa in due parti

– *Daliso e Amarilli* “cantata a due” vv. 1-86

⁷² Cfr. l'autografo in GB-Lbl (R.M.20.e.2. ff. 30-47); copia in D MÜs, (Hs.1914 I, ff. 1-56); copie del libretto in I-Rvat (RG Miscell. A.33. int.1 bis) e I-Vmc (Misc. Valm 018.15); per i documenti contabili cfr. Kirkendale, *Handel with Ruspoli New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708* in *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CXIII), pp. 361-415: 342.

- organico: soprano, contralto, archi e basso continuo
 - contenuto: amoroso-pastorale
 - personaggi: Daliso, pastore
Amarilli, pastorella
 - struttura: non divisa in due parti
- *Apollo e Dafne*, “cantata a due” vv. 1-103
- organico: soprano e basso, archi, flauto traverso, 2 oboi, fagotto e basso continuo
 - contenuto: mitologico-amoroso
 - personaggi: Apollo
Dafne
 - struttura: non divisa in due parti
- *Aci, Galatea e Polifemo*, “serenata a tre” vv. 1-403
- organico: soprano, contralto, basso, archi, flauto dritto, oboe, 2 trombe
basso continuo
 - contenuto: amoroso-mitologico
 - personaggi: Aci
Galatea
Polifemo
 - struttura: non divisa in due parti
- *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro*, “serenata a tre”
- organico: 2 soprani, contralto, archi, tromba e basso continuo
 - contenuto: allegorico-encomiastico
 - personaggi: Olinto, pastore
Tebro
Gloria
 - struttura: non divisa in due parti

Come si evince da questa tabella, risulta arduo individuare elementi che differenzino le cantate dalle serenate: non il numero di personaggi, la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* ne ha tre, come accade nelle due serenate; non il contenuto e la qualità dei personaggi, poiché

tematica e personaggi mitologici sono presenti sia nella serenata *Aci, Galatea e Polifemo* sia nella cantata *Apollo e Dafne*; non la divisione in parti⁷³ poiché le serenate *Olinto* e *Aci, Galatea e Polifemo* non lo sono, mentre la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* è divisa in due parti; non l'estensione, giacché la serenata *Olinto* è superata in lunghezza da *Clori, Tirsi e Fileno*; non l'organico, dato che in entrambe le forme l'organico-base degli archi col basso continuo è arricchito con la presenza di strumenti a fiato.

Le composizioni händeliane non consentono di individuare una specificità di genere che distingua una serenata da una cantata. L'unica differenza riscontrata è di natura funzionale: le due serenate furono commissionate per celebrare eventi di rilievo pubblico e in una certa misura 'politici': il matrimonio fra due esponenti di spicco della nobiltà partenopea con la serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, la partenza del reggimento Colonnella Ruspoli con la serenata *Olinto*. Le serenate di Händel presentano il collegamento con l'aspetto celebrativo, sebbene attuato con due modalità differenti: una vicenda di mitologia 'moralizzata' nella serenata nuziale napoletana, una vicenda allegorica in chiave politica nella serenata marziale romana.

⁷³ Secondo Talbot ("voce" *Serenata* cit., p. 113) uno dei tratti ricorrenti della serenata è divisione in due parti.

CAPITOLO III

Le cantate dialogiche

Aminta e Fillide HWV 831. *Datazione e committenza*

La cantata *Aminta e Fillide*, emblematica di temi e toni dell’Arcadia romana del primo Settecento, è una composizione di ampie dimensioni, destinata a un organico di due soprani, violini, viola e basso continuo. Essa è riferibile con certezza alla committenza del marchese Francesco Maria Ruspoli, il primo e più ragguardevole protettore di Händel a Roma. Una carta dell’archivio di famiglia, datata 14 luglio 1708, attesta infatti il pagamento di due violinisti che “sonarono nella cantata Fiamma bella di Monsù Hendel”.¹ Questo documento non privo di ambiguità – la cantata è identificata con l’incipit dell’aria di esordio di Fillide e non con il primo verso del recitativo iniziale – unitamente al fatto che essa è pervenuta in due versioni differenti, ha dato origine a opinioni discordi circa il periodo di composizione e della prima esecuzione. La versione più breve – probabilmente la redazione originale – si conclude col recitativo “Gloria bella di Aminta” seguito dal duetto “Per abbattere il rigore”; l’altra, più estesa, prevede l’inserimento, prima del duetto finale, di due ulteriori recitativi e delle arie “Chi ben ama non paventa” e “Non si può dar un cor”.²

Marx propone la primavera-estate del 1707 per entrambe le versioni e sostiene che nel luglio 1708, in una *conversazione* del marchese Ruspoli, venne ripresa la sola aria di Fillide “Fiamma bella ch’in cielo s’invia” e non l’intera cantata.³ Diversa è l’opinione di

¹ Cfr. URSULA KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 2, 1967, pp. 222-271: 265, ora in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349: 340. Se non segnalato diversamente, quando citiamo questo articolo ci riferiamo alla sua edizione del 2007, che contiene alcune integrazioni e rettifiche.

² Cfr. l’autografo (GB Lbl, R.M. 20.3, ff. 1-30 e 65-71) e GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1994 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 3), p. XVII.

³ *Ibidem*, p. XVII.

Hicks,⁴ che colloca la composizione nell'estate del 1708, sulla base dell'unico dato della computisteria Ruspoli che si riferisce espressamente ad essa: la ricevuta relativa all'esecuzione del 14 luglio. Alternativa alle due è l'ipotesi della Kirkendale, secondo la quale composizione e prima esecuzione sarebbero da collocarsi nel dicembre del 1706: questo lavoro costituirebbe il 'biglietto da visita' di Händel all'indomani del suo arrivo a Roma. La studiosa giunge a tale conclusione analizzando un conto del copista Tarquinio Lanciani, datato 29 dicembre 1706, riferito a una cantata della quale purtroppo sono ignoti il titolo e il nome del compositore. Il copista cavò "le parti che cantano e concertino per li violini"⁵ di un'ampia composizione di centosessanta pagine che potrebbe verosimilmente essere identificata con *Aminta e Fillide*. L'intera partitura, come avveniva di prassi in casa Ruspoli, fu poi copiata dai copisti Antonio Angelini, Alessandro Ginelli e da un anonimo quasi sicuramente nella primavera del 1707.⁶ Secondo la Kirkendale, *Aminta e Fillide* sarebbe stata poi ripresa e ampliata nell'occasione di un'esecuzione che ebbe luogo nel nuovo ritrovo dell'Accademia dell'Arcadia, il giardino Ruspoli di via Merulana, sabato 14 luglio 1708, nell'occasione della prima *adunanza generale* dell'Accademia,⁷ tenutasi per solennizzare il 'Natale degli arcadi', festività che cadeva alla metà dell'estate. La studiosa avanza inoltre un'ipotesi attributiva relativa al testo poetico, forse scritto dall'abate Francesco Saverio Mazzioti, allora precettore di casa Ruspoli⁸ e propone inoltre di identificare i cantanti della *première* del dicembre 1706 nel castrato Pasqualino Tiepoli (Aminta) e nel soprano Margherita Duranstante (Fillide).⁹

2. *Il soggetto e i personaggi*

La cantata, strutturata come un esteso dialogo fra Aminta e Fillide, è incentrata sul tema dell'amore, prima respinto poi corrisposto, del pastore per la ninfa. Paradigmi di

⁴ Cfr. ANTHONY HICKS, "voce" *Handel* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2^a ed., X, London, Mcmillan, 2001, pp. 747-813: 789.

⁵ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708* in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., pp. 361-415: 365.

⁶ Questa partitura si trova in D MÜS, Hs. 1912. La Kirkendale desume la data del 1707 da KEIICHIRO WATANABE, *Die Kopisten der Handschriften G. F. Händels in der Santini-Bibliothek, Münster*, «Journal of the Japanese Musicological Society», XVI, 1970, pp. 231-236.

⁷ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 366 e *The Ruspoli Documents on Handel*, cit., pp. 310-312.

⁸ *Ibidem*, p. 366.

⁹ *Ibidem*, p. 367.

riferimento sono identificabili, a livello di repertorio mitologico, nelle vicende di Apollo e Dafne e, a livello di modelli letterari, nella vicende di Aminta e Silvia, protagonisti della favola pastorale *Aminta* di Torquato Tasso.

Nella prima parte della cantata (vv. 1-80), Fillide si comporta come una novella Dafne, quando persiste in un'ostinata ripulsa del pastore; nella seconda, come Silvia della pastorale tassiana, cede infine all'amore. Il tema della *bella ostinata* fu nel Seicento trasversale alle arti: ricordiamo la celebre scultura *Apollo e Dafne* del Bernini o ancora, se volgiamo lo sguardo all'iconografia sacra, le sensuali tele raffiguranti *Susanna al bagno* di Guercino e Rubens, Artemisia Gentileschi e Guido Reni. Non bisogna inoltre dimenticare che le disquisizioni sull'amore e più in generale su le *passions del l'âme* erano state 'di casa' nell'Accademia Reale di Cristina di Svezia e che lo erano nelle riunioni dell'Accademia dell'Arcadia, di cui Ruspoli, il committente, era membro.

I nomi dei due personaggi, provenienti dalla poesia e dal teatro di argomento pastorale, ricorrono con grande frequenza nel repertorio cantatistico precedente e coevo. Aminta, dal sostantivo greco *amyntas* 'difensore', nella mitologia classica è il nome di un pastore che ruba la zampogna, strumento pastorale, a Sileno. Si tratta dunque di un antroponimo che già nella letteratura antica era posto in connessione col mondo pastorale e con la musica. Alla fine del Cinquecento, un personaggio di nome Aminta è il protagonista dell'omonima favola pastorale del Tasso, vero archetipo, insieme al *Pastor fido* del Guarini, del modo pastorale nella successiva letteratura italiana e in particolare nei generi per musica quali l'opera e la cantata.

Aminta, nella cantata in esame, oltre a condividere il nome, condivide con il suo omonimo della pastorale tassiana anche la sorte di amante prima respinto e poi accolto. È dunque probabile che il poeta abbia voluto, già attraverso la scelta del nome, comunicare al pubblico un indizio di lieto fine e forse anche istituire un rapporto di nobile ascendenza letteraria col modello del Tasso.

Fillide (dall'antroponimo greco *Fyllis* derivato da *phyllon* 'foglia') nel mito greco è eroina destinata a sorte tragica. Figlia del re di Tracia, si innamora di Acamante reduce da Troia, approdato dopo una tempesta alla foce del fiume Striamone. Poiché l'eroe, partito con la promessa di ritornare per sposare la fanciulla, nel giorno fissato non si presenta, Fillide si impicca per la disperazione. Gli dei, mossi a compassione, la

tramutano in una pianta di mandorlo sterile, che rinverdisce e mette foglie (in greco *phylla*) solo quando Acamante, finalmente tornato, la abbraccia.¹⁰

Non è escluso che, in relazione a un personaggio femminile ostile all'*eros*, la scelta di un nome riconducibile alla tragica esperienza di abbandono vissuta dalla Fillide mitologica sia voluto. Rimanendo nell'ambito della mitologia antica, ricordiamo che il destino di Fillide tramutata in pianta ricorda l'analoga metamorfosi che coglie Dafne mentre tenta di sottrarsi alla seduzione di Apollo. E Dafne, nell'immaginario mitologico, è divenuta simbolo antonomastico dell'ostilità all'amore. Fillide, infatti, "per genio e per costume antico" (v. 31) si comporta come una novella Dafne nella prima parte della cantata.

Con i due personaggi del mito sono dunque ravvisabili alcuni sottili legami, che non vanno dimenticati allorché ci si accosti a opere poetiche destinate a una *élite* intellettuale, quella dell'Accademia dell'Arcadia, composta da poeti e letterati, da aristocratici cultori di poesia, imbevuti di cultura classica, dotati di gusto raffinato e squisito, certamente esigenti sul piano dello stile e dei rimandi letterari.

3. *Analisi del testo poetico*

3.1. *Il piano dell'azione*

La cantata, nella sua versione definitiva,¹¹ si presenta come un dialogo fra Aminta e Fillide, sviluppato in dieci arie, undici recitativi e un duetto finale.

Come accade di consueto nelle cantate 'dialogiche' e nelle serenate, anche nel testo in esame non v'è azione in senso proprio: la fuga di Fillide inseguita da Aminta si interrompe all'inizio della cantata, è fuori dallo spazio testuale e performativo, è un antefatto il cui svolgimento viene troncato dalla drammatica apostrofe "Arresta, arresta il passo" pronunciata dall'inseguitore. Osserviamo inoltre che, a differenza di quanto avviene in altre cantate händeliane, non sono presenti nemmeno entrate e uscite dei personaggi, né il testo contiene didascalie implicite che rimandano ad altre azioni degli interlocutori.

¹⁰ Cfr. PIERRE GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 286-87.

¹¹ È quella conservata in D MÜs, Hs. 1912.

Dunque in assenza di una vicenda esterna, condotta attraverso azioni, questa cantata, come altre, presenta una vicenda tutta interiore, in cui le dinamiche evolutive sono interne alla psiche dei personaggi, alle loro idee e ai loro sentimenti. E il mutamento del quadro relazionale, al termine della ‘psicomachia’, non discenderà da azioni e accadimenti esterni, ma unicamente da un processo dinamico la cui propulsione è generata dalla forza delle parole, del *logos* in grado di modificare idee e sentimenti.

A differenza di quanto accade in cantate destinate a un solo personaggio, qui è assente la voce di un narratore-commentatore esterno che interviene con enunciati narrativi e riflessivi. È un’assenza che ci porta a riflettere sul fatto che questa cantata dialogica ha un suo probabile modello implicito nella scena d’opera, di cui riproduce i modi del discorso (qui eminentemente mimetico) e una micro-vicenda in sé compiuta che, sebbene in assenza di una diegesi esplicita, obbedisce comunque alle regole di un modello narrativo sottinteso. Il conflitto dialettico e sentimentale fra i due protagonisti ha inizio con una situazione iniziale di equilibrio turbato, procede verso un momento di acme (la minaccia dell’interruzione del dialogo e della relazione), prevede l’intervento di un agente esterno (il dio Cupido) e si conclude col lieto fine.

In assenza di azione esplicita, il processo seduttivo di Aminta è interamente affidato a un arsenale di tattiche psicologiche e di artifici dialettici, che si reggono prevalentemente sulle funzioni conative e emotive della lingua.¹² Quelle che si succedono nella cantata sono dunque azioni tutte ‘verbali’, ma non per questo incapaci di costruire una arcata drammaturgica.¹³ In tal senso il testo poetico, di anonimo o forse del non altrimenti conosciuto abate Mazziotti, è dunque costruito, nonostante la sua modellizzazione su un repertorio stilistico e tematico condiviso, in modo sapiente e raffinato e rispecchia la conoscenza delle esigenze della musica, delle sue arcate, dei suoi giochi di chiaroscuro e di quella particolare forma di *varietas* necessaria alla buona poesia per musica.

3.2. *Spazio e tempo*

¹² Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Closing statements: Linguistic and poetics* [1958], in *Style in language*, a cura di Thomas A. Sebeok, Cambridge, MIT Press, 1960, pp. 350-377; trad. it. *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale* [1966], Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 181-218: 185-191.

¹³ La mancanza di azione *stricto sensu* non esclude la presenza della componente ‘drammatica’, a proposito della quale Carl Dahlhaus sostiene che “anche la dialettica degli affetti è un dramma”, cfr. CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 221.

La vicenda non presenta un cronòtopo determinato: non sono definiti né lo spazio né il tempo, solo implicitamente suggeriti dai nomi e dallo *status* dei personaggi. Nondimeno Aminta e Fillide, se certamente rimandano a un immaginario sentimentale (quello degli amori pastorali), rimandano parallelamente a un immaginario spazio-temporale: è quello di una regione d’Arcadia intesa come spazio indefinito, fuori dal tempo e dalla storia, retoricamente codificato nella sua vaghezza di *locus amoenus*.

Si tratta, in altre parole, di uno ‘spazio interiorizzato’, che dunque può essere solo suggerito, giacché lo spettatore se lo pre-rappresenta mentalmente, lo visualizza quale luogo deputato, quale naturale sfondo di questi personaggi e di queste vicende. Il paesaggio è qui una sorta di ‘luogo’ mnemonico, di *locus* della *ars memoriae* coltivata nella *ratio studiorum* barocca e gesuitica.¹⁴ Per evocarlo nella rappresentazione interiore sono sufficienti, quali chiavi di accesso, già i nomi stessi dei protagonisti e pochi elementi paesaggistici (il “rio” e il “fonte”, al v. 51, il “vago rio” al v. 85).

3.3. *Le sequenze del testo e i personaggi*

Da un punto di vista strutturale, possiamo individuare tre macro-sequenze corrispondenti ai momenti di snodo dello schema narrativo prima individuato: l’attacco *in medias res*, che presenta una situazione di equilibrio turbato dalla drammatica fuga di Fillide inseguita da Aminta; la *peripezia*, costituita dalla logomachia fra i due; l’acme, quando Fillide con l’imperativo “Taci” (v. 77), minaccia di interrompere la comunicazione, cioè di distruggere quello spazio della relazione tramite la parola che è l’unica dimensione esistente fra i due; l’*epilogo*, quando Fillide cede all’amore.

La prima sequenza (vv. 1-79) presenta i vani tentativi di seduzione nei confronti della ninfa. Nel recitativo iniziale Aminta invita Fillide a interrompere la fuga, a interrompere l’azione per ascoltare le sue parole. Il v. 1, “Arresta, arresta il passo”, è una sorta di segnale introduttivo, l’imperativo iterato che demarca l’inizio dello spazio-tempo della cantata: le azioni (proprie del teatro d’opera) si bloccano e si entra nella dimensione della sola parola, della parola come unico scandaglio del sentimento e del pensiero. È l’*epochè*

¹⁴ Sulle modalità di rappresentazione visiva implicita, a partire dai *loci* mnemonici cfr. FEDERICO ZERI, *La percezione visiva dell’Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1976, p. 4.

dell'azione, il momento in cui comincia il tempo dell'analisi dei pensieri e delle passioni: è il 'tempo della cantata'.

La seconda sequenza (vv. 80-114) presenta la progressiva metamorfosi di Fillide. Aminta, appena si avvede del cedimento di lei, persiste nel suo tentativo persuasivo, alternando attacco ("barbara", "inumana"), ragionamento (le chiede perché se ella comprende le di lui ragioni non si innamora) e vittimismo (l'autocommiserazione dell'aria "Se vago rio"). La strategia di Aminta, ma anche l'intervento di Cupido come *deus ex machina*, fanno sì che a quel punto la ninfa senta che l'amore, come d'incanto, sta nascendo in lei.

La terza sequenza (vv. 115-163) vede il trionfo di Aminta e di Cupido. Fillide riconosce la vittoria del pastore su di lei e fa sue le parole di Aminta: l'amore causa un dolore piacevole e il "rio martoro" una volta entrato in corpo "veste manto" di "gioia" e di "tesoro". Aminta si gloria della vittoria e i due si dichiarano costanza e fedeltà reciproche, enunciando la morale della cantata: nella guerra amorosa la costanza e la fedeltà sono virtù vittoriose.

Per quanto concerne i personaggi, crediamo che – in ragione della loro stereotipia – non sia lecito parlare di 'carattere' e tuttavia l'innegabile modularità di genere non impedisce al poeta di connotare Aminta come un abile 'stratega'. Cinque sono i mezzi fondamentali di egli si serve:

- modi verbali imperativi, che attivano la funzione conativa (persuadere, consigliare, dare ordini a chi ascolta): "Arresta" (v. 1), "soffri" (v. 5), "fermati" (v. 7), "lasciami" (v. 8), "scorgi" (v. 10), "scacciami" (v. 12);
- il ragionamento dialettico, come mezzo di persuasione che, con l'arma della logica, attiva la funzione conativa;
- l'uso di epiteti spregiativi che attivano la funzione emotiva: "tiranna" (v. 2), "ingrata" (v. 9), "crudele" (v. 50), "spietata";
- l'uso di enunciati di contenuto vittimistico e colpevolizzante: "lasciami pria morir" (v. 8), "soffri almeno" (v. 5); sono riconducibili alla funzione emotiva, in quanto esprimono i sentimenti del soggetto, ma anche a quella conativa, essendo tesi a indurre senso di pietà e di colpa nell'interlocutrice;

- enunciati di contenuto elogiativo-adulatorio, che attivano la funzione conativa: “bella” (v. 13), “ninfa bella” (v. 50), “del tuo volto gentil tutti i tesori” (v. 55).

Fillide vorrebbe portare Aminta – ora prigioniero del *furor* amoroso, ora di una sofistica dialettica – in un piano di realtà. Nella prima sequenza (vv. 1-79) è colei che rappresenta il pensiero, il *logos* ora raziocinante, ora sentenzioso. Al v. 17 tenta di condurre il pastore nel perimetro della ragionevolezza, cercando di spiegargli perché sono ingiusti gli epiteti con i quali egli la apostrofa. E tuttavia viene ben presto risucchiata nel vortice conativo/emotivo di Aminta, cade nelle provocazioni dei suoi ragionamenti capziosi ed è costretta a contrattaccare. La fanciulla reagisce con i modi sentenziosi e lucidi, affermando che è follia amare chi fugge e chi disprezza l'amore.

Nel prosieguo dello scambio dialogico Aminta lusinga (“Come in odio aver puoi | quella face d'amor, ch'ogni momento | si vede sfavillar ne' lumi tuoi?”), attacca (“Che bel mirarti | allor languire, | penar, soffrire”) e sollecita il narcisismo femminile “se ti specchiasti mai nel rio, nel fonte, | come amor non ascondi | di tua rara beltade?”.

La fanciulla replica con una difesa ragionativa, affermando che non cederà all'amore, perché amore è causa di sofferenza. Alla fine della prima sequenza Aminta, con un ragionamento confutatorio, fa breccia in Fillide, sostenendo che ciò che sembra dolore è in realtà piacere. Dopo un'estrema mossa dialettica di Fillide, un imperioso “Taci, pastor non più” (v. 77) che sembrerebbe prefigurare una nuova fuga della fanciulla, lo stallo emotivo e dialettico è superato da un improvviso mutamento: Fillide gli ha imposto il silenzio ad Aminta perché le di lui parole hanno “troppa forza” (v. 80): la strategia seduttiva del pastore sta avendo effetto sul suo animo.

3.4. *Allegorie in Arcadia*

Nella Roma dei secoli XVII e XVIII la cantata da camera era un genere che, in ragione della committenza e della ricezione, fungeva sovente da vettore di significati allegorici, decifrabili dal committente e dal suo selezionato pubblico. Anche i testi di alcune cantate di Händel sembrano prestarsi a una siffatta modalità di lettura, nella quale

si sono cimentate a più riprese le musicologhe Kirkendale e Harris. La prima si mantiene nel solco, tradizionale ma solido, della ricerca storico-filologica e si sofferma su due possibili allegorie: una generale, che attraversa l'intero testo, riferibile alla committenza e una, circoscritta a un singolo passo, riferibile all'Accademia dell'Arcadia.

L'allegoria generale è stata individuata alla luce delle recenti acquisizioni relative alla cronologia e alla committenza. La studiosa, dopo aver ipotizzato che la cantata sia stata eseguita per Ruspoli alla fine di dicembre del 1706, individua nei due personaggi di Aminta e Fillide e nella vicenda complessiva un significato simbolico. Dietro il travestimento pastorale, il testo nasconderebbe infatti un dialogo faceto fra il committente e il giovane compositore. Il pastore Ruspoli-Aminta cerca di trattenere ("Arresta, arresta il passo" v. 1) Händel-Fillide, che egli vorrebbe come musicista alla sua corte; le frequenti occorrenze delle parole "libero" e "libertà" alluderebbero al fatto che il nobile non gli offrirà un posto di dipendente, ma di ospite di particolare riguardo. Händel-Fillide è da subito restio, ma quando si produce in estesi melismi sulla parola "cantando" (aria "Fu scherzo, fu gioco" v. 59) dimostra di aver accettato il suo ruolo di musicista e ospite. Verso la fine della cantata Händel-Fillide ammette di esser stato sconfitto ("vincesti" v. 115), accetta l'invito-seduzione di Ruspoli-Aminta e si impegna in un rapporto che lega entrambi con la "costanza" e la "fedeltà" reciproche. Queste due parole, ricorrenti nella seconda e nella terza sequenza, rimanderebbero alle virtù essenziali in un rapporto di *patronage*.¹⁵

La seconda allegoria è stata identificata nell'espressione "dio bambin" (v. 100), che nel linguaggio cifrato dell'Arcadia sarebbe da riferire non a Cupido, ma a Gesù bambino, protettore dell'accademia. Secondo la studiosa, questo riferimento si giustifica in due modi: la cantata fu probabilmente eseguita per la prima volta alla fine di dicembre, forse il 25 dicembre, del 1706 e conterrebbe dunque un cifrato riferimento ai temi e alle formule delle cantate natalizie. La composizione, come già si è anticipato, fu certamente eseguita una seconda volta il 14 luglio 1708, nel giardino di via Merulana, nell'occasione dell'adunanza generale in cui si festeggiava Gesù Bambino patrono dell'Arcadia.¹⁶

La Harris, che ha dedicato un'intera monografia alla ricostruzione dei 'codici' cifrati presenti nelle cantate italiane di Händel, propone due interpretazioni allegoriche: una riconducibile alla sfera religiosa, una a quella politica. La prima integra quanto affermato

¹⁵ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 366-67.

¹⁶ KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., p. 311.

dalla Kirkendale (l'invito a vedere nel "dio bambin" Gesù Bambino) e propone di leggere nella vicenda di Aminta e Fillide un'allegoria dell'anima che, incalzata e vinta da Dio, alla fine si converte.¹⁷ La seconda si concentra sull'analisi dell'aria "Se vago rio" (v. 85), che secondo la studiosa statunitense ricorderebbe le *folias italianas*, una danza spagnola del XVIII secolo accompagnata dalla chitarra (imitata dal pizzicato degli archi).¹⁸ Per comprendere il messaggio criptato occorre rammentare le intricate vicende diplomatiche della guerra di successione spagnola. Il cimento seduttivo di Aminta verso Fillide potrebbe essere allegoricamente interpretato come il tentativo della monarchia spagnola di individuare, nelle gerarchie vaticane o in Ruspoli stesso, un protettore degli interessi della corona di Spagna.¹⁹ È questa un'ipotesi che è stata respinta con fermezza dalla Kirkendale, la quale rammenta che l'aria in oggetto è intonata non su una danza spagnola, ma su una melodia di *villotta*, di chiara origine veneziana.²⁰

3.5. Osservazioni stilistiche

Nel complesso il testo, sebbene sia di anonimo o da attribuirsi all'ambiente del diletantismo poetico di casa Ruspoli, è un prodotto che possiede un certo grado di raffinato, destinato a un uditorio selezionato, sovente dotato di una competenza attiva in fatto di poesia.

Il lessico, in particolare nelle battute di Aminta, riprende negli aggettivi e nei sostantivi quegli stilemi dell'invettiva tragica e melodrammatica che hanno il loro incunabolo nel XVI canto della *Gerusalemme Liberata*: v. 2 "empia tiranna", v. 4 "spietata", v. 9 "ingrata", v. 13 "ostinata", v. 50 "bella e crudele", v. 81 "barbara, inumana", v. 78 "crudele". Rinviamo, per un confronto puntuale, al passo compreso fra le ottave XXXVI e LXXVII del canto XVI del poema tassiano.²¹

Accanto al lessico dell'invettiva, qui utilizzato da Aminta contro una fanciulla crudele e ostinata, si segnala anche, per la frequenza della occorrenze, il lessico 'amoroso',

¹⁷ ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 160.

¹⁸ *Ibidem*, p. 399.

¹⁹ *Ibidem*, p. 161.

²⁰ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli documents on Handel*, cit., p. 367.

²¹ Cfr. TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 557-588.

nell'area semantica del quale sono individuabili quattro accezioni: l'amore come dolore, come follia, come piacere e dolore, come costanza e fedeltà.

Per quanto attiene all'idea dell'amore come sofferenza, il "duol" è definito "figlio d'amor" (vv. 2-3), l'amore di Aminta è "penare" e soffrire" (vv. 15-16 e vv. 42-43) e il sentimento d'amore è "amoroso affanno" (v. 115); a livello retorico, le metafore che lo descrivono sono quelle della "piaga [...] mortal", delle "aspre punture" (vv. 41-45), dell'"aspra catena" (v. 64), del "sen piagato" (v. 102), del "dardo" che "punge" (v. 108) e dell'amore "tiranno" (v. 118). L'amore è pure amore-follia: Fillide dice di Aminta: "erri e deliri" (v. 19) e il pastore riprendendone le parole si chiede: "Dunque l'amarti e l'adorarti, o cara, | stimi una follia?" (vv. 20-21); prontamente la ninfa risponde che amare chi fugge è proprio di un'anima "a delirare avvezza" (v. 23). L'amore è presentato anche come masochistico piacere-dolore: i "martiri" e "tormenti" (v. 70) ossimoricamente si trasformano, nel petto di chi ama, in "piaceri ed in contenti" (v. 74), così come il "rio martoro" (v. 120) "veste manto di gioia e di tesoro." (v. 123); e ancora nel recitativo finale il petrarchesco ossimoro "dolce tormento" "partorisce alfin gioie e contento" (vv. 154-155). La triplice *liaison* amore-costanza-fedeltà viene a formare un'area semantica assai consistente, che caratterizza la terza e ultima sequenza testuale (vv. 115-164). Al v. 110 Aminta si dichiara "costante e fedele", al v. 113 parla dell'amore di Fillide come dipendente dalla di lei "fedeltà", al v. 131 la fanciulla è "dalla sua fedeltà costretta e vinta", immediatamente dopo, ai vv. 132-133, Fillide si dichiara "sempre costante" e Aminta "fedele amante", e ancora ai vv. 135 e 137 sono esaltate la "costanza" e l'anima "fedele". L'ultima aria di Aminta si chiude con l'esaltazione di "costanza e fedeltà" quali metaforiche "ministre dei contenti" (vv. 141-142). Infine, nel duetto finale, "costanza" e "fedeltà" sono le uniche in grado di " [...] abbattere il rigore | d'un crudel spietato core," (vv. 156-159).

Alla fine della cantata assistiamo alla vittoria dell'amore legato alle virtù della "costanza" e della "fedeltà". È un trionfo dell'amore 'etico' che si manifesta dopo un processo seduttivo che pone al centro il potere del *logos*, la capacità persuasiva della parola, quella che fa sì che la ninfa Fillide arrivi ad amare Aminta perché in lui "han troppa forza i detti" (v. 80).

3.6. *L'aspetto metrico*

Onde procedere a un'immediata visione d'insieme dell'assetto metrico della cantata proponiamo una tabella che offre un quadro sinottico del testo in relazione ai seguenti descrittori:²²

- tipo di numero chiuso
- *incipit* testuale
- tipo di versi
- tipo di strofe
- tipo di rime

FORMA	INCIPI	VERSI	STROFE	RIME
1 Aria AMINTA	"Fermati, non fuggir!"	settenari/quinari	1 tristico 7-7-5 1 tetrastico 7-7-7-5	a'a'x bbc'x
2 Aria FILLIDE	"Fiamma bella ch'in cielo s'invia,"	decasillabi	2 tristici	abx' abx'
3 Aria AMINTA	"Forse ch'un giorno"	quinari	2 pentastici	abbcx' cddex'
4 Aria FILLIDE	"Fu scherzo, fu gioco"	senari	2 tetrastici	aabx' ccdx'
5 Aria AMINTA	"Se vago rio"	quinari	2 pentastici	abccx abeex
6 Aria FILLIDE	"Sento che il dio bambin"	settenari/quinari	2 tristici 7-7-5	a'a'x c'c'x
7 Aria AMINTA	"Al dispetto di sorte crudele,"	decasillabi/senari	2 tristici 10-6-6	aax' ccx'
8 Aria FILLIDE	"È un foco quel d'amore"	settenari	2 tristici	aax' bbx'
9 Aria AMINTA	"Chi ben ama non paventa"	ottonari	2 distici	ax' ax'
10 Aria FILLIDE	"Non si può dar un cor"	settenari/quinari	1 tristico 7-7-5 1 tetrastico 7-7-7-5	a'a'x bbcx
11 Duetto AMINTA FILLIDE	"Per abbattere il rigore"	ottonari	2 tetrastici	aabx' ccbx'

²² Lo schema rimico dei numeri chiusi, nella colonna di destra, è un adattamento di quello utilizzato da Folena nel suo pionieristico studio sulle cantate di Vivaldi: cfr. GIANFRANCO FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 132-190: 151. Le lettere maiuscole indicano gli endecasillabi, le minuscole gli altri versi. Le rime interne sono indicate fra parentesi tonde. Un apice indica la rima tronca, due apici quella sdrucciola. La rima finale, che in genere unisce le due unità strofiche è indicata con x. Quando le rime unitive sono due, le indichiamo con x e y. La lettera maiuscola indica un endecasillabo, la minuscola tutti gli altri versi.

La tabella evidenzia, a livello di forme strofiche, una prevalenza del tristico, seguito dal tetrastico e dal pentastico. Per quanto concerne le tipologie versali si nota, sebbene in una fondamentale varietà, una lieve prevalenza dei settenari e dei quinari accoppiati (3 arie); al secondo posto si pongono, in condizioni di parità, ottonari (due arie), quinari (due arie) e decasillabi uniti ai senari (due arie); al terzo posto abbiamo, utilizzati in una sola aria per tipologia, decasillabo, settenario e senario soli. In termini assoluti sono tuttavia il quinario e il settenario le tipologie versali prevalenti.

Versi	decasillabi	decasillabi e senari	ottonari	settenari	settenari e quinari	senari	quinari
Numero di arie	1	2	2	1	3	1	2

Da un punto di vista metrico la cantata evidenzia caratteristiche in linea con la tendenza che va affermandosi fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento: recitativi in endecasillabi e settenari, scomparsa degli ariosi e di aria 'cavate'; arie strutturate prevalentemente in due unità strofiche isometriche, di versi compresi fra il quinario e il decasillabo, con prevalenza dei versi brevi quali il quinario e il settenario.

Benché siano trascorsi solo pochi anni dalla pubblicazione delle cantate di De Lemene²³ (1692) e Maggi²⁴ (1700) – uniche raccolte di testi poetici attestate negli anni a cavallo fra i due secoli – si ravvisa in *Aminta e Fillide* un complessivo assetto metrico ormai assai distante dalla varietà capricciosa, dalla irregolarità metrica e strofica che caratterizzano i componimenti dei due autori lombardi. Residui di irregolarità secentesca sono individuabili nella presenza di due arie polimetriche, rispetto alle quali prevale tuttavia il gusto arcadico per un assetto metrico improntato all'ordine, alla simmetria e alla semplicità.

4. *Analisi del testo musicale*

²³ FRANCESCO DE LEMENE, *Poesie diverse*, Milano, Quinto, 1692. Le cantate sono oggi edite nel volume *Raccolta di cantate a voce sola*, a cura di Elvezio Canonica, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1996.

²⁴ CARLO MARIA MAGGI, *Lettere e Rime varie*, Milano, Malatesti, 1700.

Ouverture, Fa maggiore, C [Largo] – 3/8, *Furioso*²⁵

Organico: violino I, violino II, b.c.

Ouverture

Largo

Furioso

V. I 2. 15

V. II

AMINTA

Bassi

19 V. I

V. II

Bassi

Esempio 1²⁶

²⁵ Gli autografi e le copie sono assai spesso privi di indicazioni agogiche; poniamo fra parentesi quadre quelle ipotizzate da chi scrive in relazione alla scrittura musicale e al carattere generale del brano, in carattere corsivo quelle indicate dal compositore.

²⁶ Tutti gli esempi musicali della Dissertazione sono tratti dalla edizione uscita negli *opera omnia* della Hallische Händel-Ausgabe: cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I, II, III*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1994, 1995, 1999 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 3, 4, 5); cfr., GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Acis, Galatea e Polifemo*, a cura di Wolfram Windszus, Kassel, Bärenreiter, 2000 («Hallische Händel-Ausgabe», I, 5).

La cantata è preceduta da una *Overture* in stile francese in due tempi, sul modello di quella che precede *Almira* HWV 1 e i drammi amburghesi di Reinhard Keiser, il talentuoso compositore che costituì per Händel il paradigma di riferimento privilegiato prima del viaggio in Italia.²⁷

Il *Largo*, nel tono pastorale di Fa maggiore, esordisce col motivo utilizzato cinque anni dopo nell'*Overture* del *Rinaldo*. Il tema (mis. 1-14) con la sua struttura simmetrica e regolare, con lo schema di proposta e risposta e la semplicità del decorso armonico (T – D – D^D – D – T) instaura un'atmosfera di serenità arcadica. Dopo il ritornello essa è improvvisamente rotta da un rapinoso *Furioso* in 3/8 che inizia (mis. 14-15) con un motivo acefalo (α) di due misure proposto dai secondi violini e subito ripreso con procedimento imitativo dai secondi violini e dal basso (mis. 14-22). Il passaggio dal **C** al 3/8, il cambiamento agogico, l'imitazione fra le tre voci, la presenza di figurazioni di biscrome imprimono alla musica un inaspettato carattere vorticoso e rapinoso, accentuato dalle modulazioni ai toni vicini (Do e Sib maggiore, Re minore). Alla metà del movimento, dopo la modulazione e la cadenza a Re minore (mis. 33-35) si profila, a livello motivico, un elemento di contrasto β (mis. 38-39) in Fa Maggiore, con un disegno di ritmo dattilico cui succede di nuovo il *tourbillon* (mis. 41-50) delle volate in biscrome.

Il *Furioso* – se ci poniamo dal punto di vista dell'ascoltatore che legge il testo del primo recitativo, prima che il canto inizi – sembra la descrizione della fuga precipitosa di Fillide inseguita da Aminta, azione che, non potendo, come a teatro, essere rappresentata col gesto e col movimento, è tutta affidata alle capacità evocative e descrittive della musica. L'indicazione agogica *Furioso* (si trova nella musica italiana del tardo Seicento per indicare tempi di andamento assai veloce) depone ancora di più a favore di questa ipotesi descrittiva. Il motivo è tratto dal secondo movimento dell'*Overture* dell'opera di Keiser *La forza della virtù*, (Amburgo, 1700).²⁸

Nel complesso dunque, il brano iniziale evoca l'idea di un'*Arcadia felix* improvvisamente turbata da un evento spiacevole che, di lì a poche battute si paleserà come la drammatica fuga della ninfa Fillide. Il *Furioso* si conclude con tumultuose

²⁷ Cfr. JOHN H. ROBERTS, *Handel's Borrowings from Keiser*, «Göttinger Händel-Beiträge», II, 1986, pp. 51-76.

²⁸ REINHARD KEISER, *La forza della virtù*, a cura di John H. Roberts, New York, Garland, 1986 («Handel Sources: Material for the Study of Handel's Borrowing», 2), pp. XIII-XIV. Non abbiamo prove che l'opera sia stata ripresa dopo il 1700 e dunque Händel, che giunse ad Amburgo nell'estate del 1703, non l'ascoltò in teatro, ma probabilmente ebbe modo di consultare la partitura nell'archivio del *Theater am Gänsemarkt* da cui proviene la copia manoscritta utilizzata da Roberts.

figurazioni di scale di biscrome discendenti, l'ultima delle quali, toccato un do⁵, è interrotta *ex abrupto* dall'inizio del recitativo di Aminta.²⁹

Recitativo, Aminta, “Arresta, arresta il passo”, Fa maggiore – Re minore

1) Aria, Aminta, “Fermati, non fuggir!” 7a'a'5x 7bbc'5x

Soprano, violini unisoni, viola, b.c.

Sol minore, 3/4 [*Allegro*]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-3	1-3		4-7	4-7	
Armonia	i	i-v	v-i	I	VI-VII	v	
Motivi	α	βγ	γ'	α	γ'	γ'	

Il recitativo inizia con una drammatica apostrofe di Aminta che, mentre ancora il violino I e il basso eseguono l'ultima cascata di biscrome discendenti, nell'iterazione della parola “arresta” (mis. 51) raggiunge un impervio e teatrale La⁴. Su questo perentorio ordine si interrompono con cadenza sospesa i tumultuosi disegni degli archi. La fine dell'*Ouverture* raggiunge in tal modo lo scopo di proiettare immediatamente l'ascoltatore *in media res*, nel concitato dialogo fra i due personaggi che viene ad interrompere la fuga precipitosa di Fillide (Es. 2). L'intervento di Aminta si inserisce, improvviso, nel turbine delle biscrome dei violini primi e dei bassi, le fa cessare imponendo il silenzio. A un primo livello, quello della mimesi musicale, è questo il silenzio che segue la fuga interrotta; a un secondo livello, quello delle regole di funzionamento del genere, è il silenzio dei gesti e delle azioni postulato dal ‘tempo’ della cantata, che impone l'arresto di ogni forma di ‘azione’.

Da un punto di vista pragmatico l'improvviso ingresso della voce, oltre a svolgere le citate funzioni, potrebbe assumerne anche una terza: quella di inatteso *noise-killing* (inatteso poiché in genere esso coincideva con i primi accordi dell'*Ouverture*) che interviene a richiamare l'attenzione dell'udienza.

²⁹ È una sorta di *coup de théâtre* che sarà utilizzato anche nell'entrata del soprano del mottetto latino, *Silete, venti* HWV 242 (circa 1724).

48 V. I V. II Recitativo

AMINTA

Bassi Ar - re - sta, ar - re - sta il pas - so, nin - fa,

52 AMINTA

di que - sto cor em - pia ti - ran - na! E se il duol che m'af - fan - na, co - me fi - glio d'a - mor, u - dir non

Bassi senza Cbb.

56

vuoi, sof - fri al - men, spie - ta - ta, co - me ef - fet - to cru - del de' scher - ni tuoi.

Violino I, II

Viola

AMINTA

Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)

7

Fer - ma - ti,

Esempio 2

La presenza di un uditorio più selezionato e competente rispetto a quello teatrale e la presenza degli strumenti portano Händel a disseminare già questo primo passo di finezze musicali: il primo “Arresta”, che si immagina pronunciato mentre ancora Fillide e Aminta corrono, è un disegno di tre semicrome, quasi a rendere una pronuncia concitata per la fatica della corsa; il secondo è un disegno di tre crome, che sembra

alludere alla maggiore disponibilità fonatoria di chi si è fermato e può meno affannosamente interloquire. Anche il rimanente di questo recitativo di appassionata invettiva è stato intonato da Händel con cura particolare: ogni parola passibile di sottolineatura ‘figurale’ è oggetto di intervento: la parola “spietata” (mis. 57) è intonata su un intervallo melodico di 5^a diminuita e di 4^a eccedente rispetto al basso; “crudel” (mis. 57-58) è evidenziata dall’accordo di 7^a diminuita.

L’apostrofe che dà inizio al recitativo viene ripetuta, con *variatio* lessicale, all’inizio dell’aria con l’imperativo “fermati” al v. 1, cui segue la messa in atto di una strategia psicologica che alterna il vittimismo dei propositi di morte con l’aggressività dell’ingiuria (“ingrata” v. 3) e con la sottolineatura (vv. 4-7) colpevolizzante della “costanza” da lei disprezzata. “Costanza”, come vedremo, sarà destinata a diventare lentamente una delle parole-chiave della cantata e probabilmente non è un caso che compaia nell’aria d’esordio. Questa si chiude col motto, a metà fra l’attacco e la lusinga, “bella ostinata!”, posto nella misura breve del quinario. Anche nel singolo sintagma dunque convivono due ‘armi’ della strategia di Aminta: l’attacco e lusinga.

La musica di questa prima aria sembra porsi in uno spirito di continuità con l’arduo *incipit* del recitativo, con la sua irregolarità e l’idea di rottura di un irenico ordine pastorale. Il dettato musicale, fin dalle prime misure del ritornello, procede in modo interiettivo, evocando un’atmosfera inquieta e cupa, che ricorda quella, analoga, dei concerti vivaldiani di tematica notturna e quella delle scene di sogno o di magia del coevo melodramma.³⁰

Tutta la sezione A, coincidente con i vv. 1-3, ha una struttura motivica e frasale franta e interiettiva; il ritornello iniziale (mis. 1-14) eseguito da tutti gli strumenti all’unisono, non presenta uno o più motivi cantabili nel consueto schema dello “sviluppo continuo” (*Fortspinnungstyp*)³¹ comune in Händel, ma un unico motivo α di cinque misure (mis. 1-5) tre volte iterato, in cui si alternano stasi (♯♯♯ | ♯♯♯ mis. 1-2) e dinamismo (♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯ | ♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯ mis. 3-4). Un siffatto procedere sembra funzionale alla protrazione delle atmosfere del *Furioso*. Da un punto di vista mimetico-

³⁰ Karl Böhmer individua un’analogia fra l’*incipit* musicale di quest’aria e quello dell’aria “Fermati, o barbaro” posta alla fine della prima parte dell’oratorio *Sedecia re di Gerusalemme* di Alessandro Scarlatti, eseguito nel 1705 a Urbino e nel marzo del 1706 a Roma, cfr. il booklet del cd *Le cantate italiane di Handel - IV - Le cantate per il Marchese Ruspoli vol. 2*, Glossa GCD 921524, 2008, p. 17. Händel utilizzerà la musica dell’aria di Aminta nell’aria di Rodrigo “Siete assai superbe, o stelle,” atto II, scena V del dramma *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (Firenze, Teatro del Cocomero, autunno 1707).

³¹ LORIS AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria musicale*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 499-502.

musicale è come se la fuga e l'inseguimento, prima di cessare definitivamente, fossero soggetti a una 'dissolvenza' costituita da successioni di teatrali *stop and go*.

Nella parte A (vv. 1-3) l'entrata della voce non comporta la presenza di melodia cantabile: il v. 1 è infatti intonato su un motivo dal carattere di declamatorio (β mis. 12), che nella prosecuzione (mis. 16-22) ricorda, con l'iterazione della parola "Fermati" e l'insistenza sulla cadenza sospesa, i modi dell'arioso o del recitativo accompagnato; gli unisoni rispondono e in parte accompagnano la voce ripetendo le scale discendenti del motivo α . Il *climax* di questo incedere irregolare è raggiunto verso la metà di A, quando, dopo un apparente rasserenamento dovuto a una frase sospirata (γ) che cadenza a Sib maggiore, sulle parole "Fillide ingrata" (mis. 28-29) si succedono cadenze modulanti a Do minore e Re minore, mentre la voce procede con un frammento di progressione ascendente per ampi intervalli, fino a giungere a un impervio La^4 affrontato di salto, dopo una pausa di due minime. La sezione A si conclude con una ripetizione del v. 3: il nome Fillide viene invocato con duplice ripetizione, sottolineato da una nota tenuta e la parola "ingrata" (mis. 44) è evidenziata da un intervallo di 3^a diminuita nella voce e da una sottintesa armonia di 6^a napoletana. La sezione B, in Sib maggiore, bilancia il carattere interiettivo e drammatico della precedente. Sebbene costruita a partire da materiale melodico (γ') derivato da A, presenta un incedere più regolare e cantabile. La sezione si chiude con un chiaroscurale rovesciamento del motto "bella ostinata!", il cui motivo, prima enunciato in Fa maggiore è ora rovesciato in Re minore.

Recitativo, Aminta, Fillide, "Questa sol volta almeno," Re minore – Si minore

2) Aria, Fillide "Fiamma bella ch'in cielo s'invia," 10 $abx' abx'$

Soprano, violino I, II, b.c.

Sib maggiore, 9/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a" 1-3	<i>Rit.</i>	b' 4-6	b" 4-6	
Armonia	I	I-V	V-I	I	Vi-ii	iii	
Motivi	$\alpha\beta\gamma$	α	$\alpha\beta$	$\alpha\beta\gamma$	γ'	γ'	

Inizia il dialogo fra i due personaggi: Aminta, con l'intento di suscitare pietà in Fillide, chiede che ella per "una volta almeno" ascolti le sue parole e si capiti della sua sofferenza. Fillide è razziocinante, non è mossa da passione o compassione e vorrebbe indurre l'amante disperato al ragionamento, anche per placarne l'aggressività latente. La ninfa 'loica' chiude il recitativo con un distico di endecasillabi gnomici a rima baciata, in cui stigmatizza il *furor* amoroso del pastore.

Il recitativo è musicato in modo piano e scorrevole, senza durezza melodiche e armoniche, probabilmente anche perché da un punto di vista drammaturgico il compositore intende stemperare la tensione che si è accumulata nel *Furioso* e nell'aria d'esordio.

Dopo la clausola sentenziosa del recitativo, Fillide prosegue con un'aria di paragone, istituendo un confronto fra il comportamento del suo innamorato e quello della fiamma: l'amore non corrisposto di Aminta è come una fiamma che nel suo naturale tendere al cielo cambia traiettoria se sospinta dal vento. Nell'aria di esordio della ninfa compare quella *liaison* fra fuoco e amore che attraversa come un *fil rouge* l'intera cantata. Il poeta ha strutturato l'aria in strofe contrastanti: nella prima, serenamente descrittiva, viene presentato il fenomeno naturale; nella seconda, ragionativa e sentenziosa, trova luogo il consiglio, non privo di una certa amara ironia, all'innamorato: Fillide ora attribuisce a sé gli epiteti "cruda" e "ria" prima attribuiti dal pastore e lo invita, in ragione di queste sue qualità – il corrispettivo del vento Euro – a trarne le conseguenze e a lasciarle la pace.

È un'aria di fresca vena melodica, costruita con giochi d'eco volteggianti sul ritmo incessante di un piccolo "valzer barocco".³² Ebbe un tale successo che in una successiva esecuzione (luglio 1708) l'intera cantata fu citata nei libri contabili come "Fiamma bella" e probabilmente così era chiamata in quegli anni in casa Ruspoli.³³ La melodia non è tuttavia di Händel, essa proviene infatti dall'aria "Du schöne Morgenröthe" dell'opera di Keiser *Orpheus Ander Teil* (Amburgo, 1702).³⁴ Il ritornello introduttivo è costituito da tre motivi diversi per profilo melodico e struttura ritmica: α (mis. 1-2), β (mis. 3-6); γ (mis. 7-8). Un raffinato gioco di simmetrie (mis. 1-5), asimmetrie (mis. 5-6) e iterazioni (mis. 7-8) conferisce vivacità e fascino particolare alla frase iniziale. I vv. 1-3 sono musicati

³² La definizione è di Karl Böhmer, cfr. nota 29.

³³ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli documents on Handel* cit., p. 310.

³⁴ Cfr. HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten III*, p. 122.

nelle prime otto battute, in cui la voce intona il v. 1 sul motivo α , in modo sillabico, indi lo sviluppa con nuove figurazioni (Es. 3). Segue una ripetizione dei vv. 1-3, con messe di voce accompagnate dai violini che eseguono α (mis. 16) e β (mis. 21-22). La parte restante della sezione A è costruita con un gioco serrato di proposte e risposte, di echi, di richiami e anticipazioni fra i violini e la voce, un gioco che genera un ordito solido e coeso.

Violino I

Violino II

FILLIDE

Bassi
(Violoncello,
Cembalo)

5

9

Fiam - ma bel - la, bel - la fiam - ma, fiam - ma bel-la ch'al ciel s'in -

13

vi - a, s'Eu - ro in - fi - do gli ne - ga l'ef - fet - to, can - gia a for - za l'u - sa - to sen - tier

Esempio 3

Nella sezione B il compositore intona la seconda strofa in modo contrastante rispetto ad A. Alle parole “cruda” e “ria” la musica si inabissa in Mi minore e l’organico si assottiglia al solo basso continuo. Lo stile di canto è sillabico, i vv. 3-6 sono intonati su un motivo che riprende γ nel disegno ritmico, alterandone però il profilo melodico. Ora l’iteratività di γ , giocosa nella sua enunciazione originale, è declinata a esprimere affetti malinconici (mis. 45-46, 51-52, 57-59), mentre l’armonia si mantiene costantemente in tono minore. Anche la conclusione della sezione sul verso “volgi altrove l’amante pensier” insiste su una nuova figurazione iterata (mis. 57-59) che conduce alla cadenza di Si minore.

Recitativo, Aminta, Fillide, “Credi a’ miei detti, Aminta”, Do maggiore – Re minore

3) Aria, Aminta, “Forse ch’un giorno”, *5abbcx' cddex'*

Soprano, b.c.

Sol minore, **C** *Allegro*

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-5	1-5		6-10	6-10	
Armonia	i	i-iv-III	i	i	VII-v	III	
Motivi	α	β	β'	α	β''	γ	

Nel recitativo, Fillide ribadisce il suo desiderio di pace e rifiuta l’amore. Aminta argomenta contro, affermando che in realtà nello sguardo della ninfa “si vede sfavillar” la “face d’amor”. L’intonazione della sequenza dialogica sottolinea con una frequente modulazione due differenti stati d’animo: Fillide canta in crome e chiude la sua frase in Fa maggiore, Aminta entra con un’esclamazione (intervallo di 5^a discendente) la cui nota iniziale genera un intervallo di 7^a maggiore rispetto alla nota conclusiva cantata da Fillide; tradisce poi la sua agitazione con disegni di semicrome sulle parola “quella face d’amore” e si mantiene costantemente nei toni minori.

Aminta, pronunciando la classica profezia che si ‘auto-avvera’, immagina (e si augura) che un giorno anche Fillide possa provare le pene d’amore e pregusta il piacere della

vendetta nell'immaginare le future sofferenze della ninfa piagata mortalmente dall' "acuto stral" di Cupido. Aminta dietro il garbo del riferimento mitologico augura alla ninfa la morte d'amore, quella che ora sta per sperimentare lui stesso (nella sua aria iniziale aveva cantato "lasciami pria morir").

Allegro

AMINTA

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

5

For - se ch' un gior - no il Di - o d'a -

9

mo - re po-treb-be al co - re pia - ga for - mar - ti che si - a mor - tal, pia - ga for -

13

mar - ti che sia mor - tal, pia - ga for - mar - ti che sia mor - tal, for - se ch' un

17

gior - no il Di - o d'a - mo - re po-treb-be al co - re pia - ga for - mar - - - -

21

tr tr tr tr

Esempio 4

La figura di Cupido, topica in una cantata d'argomento amoroso, fa qui la sua prima comparsa, e si rivelerà figura importante nel determinare l'esito della vicenda. Accanto alle strategie di Aminta, come vedremo, sarà anche l'intervento del dio (al v. 60 "Nume di Gnido" e al v. 100 "il dio bambino"), una sorta di implicito *deus ex machina*, a determinare la svolta nella parte finale della cantata.

La seconda aria di Aminta è accompagnata dal solo basso continuo ed è costruita su un disegno di progressione discendente caro a Händel. Dopo la dovizia melodica e ritmica dell'aria precedente, ora il compositore alleggerisce l'ordito compositivo, l'organico e il materiale motivico.

Nel ritornello il basso continuo propone un unico motivo α sviluppato in una progressione discendente, che ritorna come 'ostinato' quando la voce intona i vv. 1-5 su un motivo β . Segue una ripetizione dei vv. 1-5 su una variazione del motivo β , cui fa da controcanto una modificazione di α ; la sezione si conclude con un lungo melisma ricavato da α sulla parola "formarti" (mis. 20-23), la cui sillaba tonica è oggetto di un'impervia sequenza di trilli in progressione ascendente, due volte ripetuta e sfociante nella cadenza di Tonica (es. 4).

Nella sezione B, i vv. 5-10 sono intonati su un motivo derivato da β , in Fa maggiore, seguito da disegni irregolari, che sul sintagma "l'aspre punture" presentano una contrazione dello schema dattilico di β . Nella sezione si segnala pure una certa instabilità della tavolozza tonale – Fa maggiore (mis. 37-38), Re minore (mis. 39-42), Sib maggiore (mis. 43-50) – e l'uso di armonie di 7^a diminuita (mis. 40) e 6^a napoletana (mis. 41). L'instabilità in b' è stemperata dalla presenza di un motivo (γ) in progressione discendente (mis. 43-46), che sfocia in un pedale di dominante di Sib maggiore, sul quale la voce indugia con un cromatismo iterato (mis. 47-48), prima di un rasserenamento che giunge solo con la cadenza perfetta conclusiva.

Recitativo, Fillide, Aminta, "Invano, invan presumi", Fa maggiore – Re minore

4) Aria, Aria, Fillide, "Fu scherzo, fu gioco" *6aabx' cdx'*

Sib maggiore, **C** [Allegro]

Soprano, violino I, violino II, b.c.

Sezioni	A					B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	I	I		vi-ii-iii	iii	
Motivi	$\alpha\beta$	γ	γ'	β	β	δ	δ'	

Nel recitativo continua lo scontro dialettico fra il pastore e la ninfa, che ribadisce il suo disprezzo per Cupido. Aminta rinnova dunque la sua strategia di attacco su più piani, alternando l'attacco ("crudele") e la lusinga ("bella"). Insiste poi sulla sollecitazione del narcisismo di Fillide, che tuttavia risponde lucida e sentenziosa.

La supplica di Aminta "Deh! Per pietà rispondi," è intonata su un tensivo pedale di tonica (Do minore) con intervalli dissonanti: 7^a maggiore col basso e 4^a diminuita nel moto melodico. Specularmente, i vv. 54-56, quelli della lusinga narcisistica, sono intonati su un pedale di Mi \flat maggiore. Fillide tuttavia non cede all'adulazione, risponde mesta su un VII grado di Re minore e chiude sulla parola "pianto" con una dura 7^a maggiore melodica, che forma un'aspra 2^a eccedente rispetto al basso.

L'aria di Fillide è ancora una volta un'aria di carattere gnomico, imperniata su due immagini: l'amore metaforizzato come "foco" incapace di donare "contento" e come "aspra catena", evitando la quale è possibile la serenità. Händel ha concepito un brano brioso, con giochi d'eco fra voce e violino solo; il materiale tematico è tratto dall'aria "Leichtfertiger Amor" dell'opera *Claudius* di Keiser, rappresentata ad Amburgo nel 1703.³⁵ Apre l'aria un esteso ritornello (mis. 1-18) il cui tema è costituito da due motivi contrastanti: il motivo α (mis. 1-5) è energico, con inciso anapestico seguito da ampi intervalli; β (mis. 6-17) è un più delicato disegno di terzine iterate, con alternanze di piano e forte in ogni battuta accentuati dall'alternanza *solì-tutti*.

I vv. 1-4 sono intonati una prima volta, senza interruzioni e ripetizioni, su un motivo γ di carattere spiritoso, quasi rustico, che si conclude con una nota tenuta di due misure, sopra la quale i violini intonano frammenti di β in controcanto. Si prosegue con un gioco di echi fra voce e violino solo e fra voce e *tutti* costruito su cellule di β . Segue una ripetizione abbreviata (senza α) del ritornello (Es. 5)

³⁵ Cfr. HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten III* cit., p. 122 e REINHARD KEISER, *Claudius and Nebucadnezzar*, a cura di John H. Roberts, New York, Garland, 1986 («Handel Sources: Material for the Study of Handel's Borrowing», 3), p. XIX.

La sezione B si mantiene tutta in tonalità minori (Sol, Do, Re). I vv. 5-8 sono intonati su un nuovo motivo δ – di nuovo sviluppato in un gioco di echi col violino I e II – seguito dalle figurazioni di terzine derivate da β . In tutta la sezione B i bassi tacciono e sono causa di un'affascinante rarefazione fonica, che contrasta con il procedimento 'a terrazze' della sezione A.

18

Fu scher - zo, fu gio - co chi dis - se ch' il fo - co del nu - me di Gni - do con - ten - to ci

22

solo

dà _____, fu scher - zo, fu gio - co,

26

fu scher

30

tutti

tutti

zo, fu gio co chi dis - se ch' il

Esempio 5

Recitativo, Fillide, Aminta, “Libero piè fugga dal laccio”, Do maggiore – Si minore

5) **Aria**, Aminta, “Se vago rio” *5abcx abeex*

Mi minore, 12/8 [Tempo di Siciliana]

Soprano, violino I, II, III, b.c.

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	a'	Rit.	a''	Rit.	b'	b''	
	1-5		1-5		5-8	5-8	
Armonia	i-v	i-v	i	i	vi-ii-iii	iii	
Motivi	α	α	α'	α'	δ	δ'	

Nel recitativo Fillide ribadisce il contenuto dell'aria precedente e afferma, con una metafora di sapore secentesco (“i giorni | coll'aura sol di libertà respiri” vv. 67-68), che chi è libero da amore deve fuggirne le trappole. Aminta la incalza allora esaltando la natura dolce e amara dell'amore e invita Fillide a donarsi alla “dolcissima catena”. Il dialogo fra i due tocca qui il suo vertice drammatico, raggiunto quando Fillide chiede ad Aminta di tacere, perché sente che sta per cedere al sentimento d'amore. La concitazione si traduce in un dettato musicale scandito da frequenti modulazioni e punteggiato dalla sottolineatura delle parole ‘dense’ con intervalli armonici e melodici dissonanti: “come” (mis. 17) con una settima maggiore, “crudele” (v. 18) con una 7^a diminuita, “no” (v. 19) con 2^a eccedente, “forza” con una 7^a diminuita, “inumana” con la 4^a eccedente e 5^a diminuita.

L'aria di paragone istituisce un raffronto fra il ruscello le cui acque trovano pace sfociando nel mare e gli occhi piangenti di Aminta, i quali ancora non trovano chi ponga fine alle loro lacrime. Dopo le immagini del fuoco, ora il poeta sceglie per il suo paragone un'immagine acquorea, il cui campo semantico è costituito dai sostantivi “rio”, “mare” e dalla metafora “amato argento”.

L'aria coincide con l'acme dell'arcata drammaturgica: la ninfa ha lanciato per la prima volta un segnale contraddittorio, che segna un'apertura e indica una possibilità di cedimento. Aminta intona la sua perorazione con la retorica semplice e disadorna di una siciliana, in cui il canto è accompagnato dal suggestivo timbro degli archi pizzicati. Secondo la Kirkendale il compositore cita un'antica *villotta* veneziana, la cui melodia

nella tradizione popolare era accompagnata da uno strumento a corde pizzicate e da un tamburello.³⁶

The musical score for Example 6 is written for five parts: Violino I, Violino II, Violino III, AMINTA (soprano), and Bassi (Violoncello, Cembalo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The vocal line (AMINTA) has lyrics: "Se va - go ri - o fra sas - si fran - ge l'a - ma - to ar - gen - to, al fin con - ten - to po - sa nel ma - re ____;". The instrumental parts are marked "pizz." and "p".

Esempio 6

Dopo la brillantezza dell'aria precedente, ora il compositore colloca, nella esatta metà della cantata, un brano di delicata malinconia. Le immagini, fra loro in relazione analogica, del ruscello e delle lacrime inducono Händel a scegliere, con probabile funzione descrittiva, un organico di tre violini e bassi pizzicati senza il cembalo (Es. 6).

L'aria si differenzia dalla forma-base adottata in questa cantata poiché è priva di ritornello introduttivo e il canto di Aminta ha inizio con la prima nota della battuta iniziale, insieme agli strumenti.

I vv. 1-5 sono intonati la prima volta, in modo sillabico, senza ripetizioni (mis. 1-3) su un motivo di particolare grazia melodica (α) il cui sviluppo frasale si conclude alla Dominante; il ritornello strumentale ripropone lo stesso materiale ed è seguito dalla seconda intonazione della strofa, che si sviluppa il motivo iniziale in una semplice progressione ascendente (Es. 7).

³⁶ Secondo la Kirkendale si tratterebbe di un omaggio di Händel al cardinal Pietro Ottoboni, di origine veneziana, che intrattenne duraturi rapporti di amicizia col marchese Ruspoli. Il musicista potrebbe aver conosciuto la famiglia Ottoboni, in particolare il padre di Pietro, Antonio, che si trovava a Venezia nel marzo del 1706, cfr. *Handel with Ruspoli* cit., p. 367. Sull'uso della villotta nella musica di Caldara e di Mozart cfr. URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman Oratorios*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CXIV), pp. 243-246.

Il carattere di spoglia semplicità è mantenuto nella sezione B, costruita interamente sul motivo δ sviluppato in progressione ascendente e discendente, senza la presenza del gioco di echi sviluppato dai ritornelli strumentali della sezione A.

The musical score is written for a cantata, featuring vocal and instrumental staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (4, 7, 10, 14). The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *tutti*. The lyrics are as follows:

se va - go ri - o fra sas - si fran - ge l'a - ma - to ar - gen - to, al fin con - ten - to, al fin con - ten - to po - sa nel
 senza Comb.

ma - re tutti

Ma il ci - gio mi - o, che sem - pre pian - ge, non tro - va se - no che pon - ga fre - no al su - o pe - na - re,
 senza Comb.

fine

Esempio 7

Recitativo, Fillide, “D’un incognito foco”, La minore – Fa maggiore

6) Aria, Fillide, “Sento che il dio bambin” $7a'a'5x\ 7c'c'x$

Re minore, **C** [Andante]³⁷

Soprano, violini unisoni, b.c.

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a'' 1-3	<i>Rit.</i>	b' 4-6	
Armonia	i	i-III	i	i	v-III	
Motivi	α	α'	γ	α	α'	

Nel breve recitativo, imperniato sulle immagini del fuoco d’amore, Fillide sente che il sentimento s’è insinuato nel suo animo e conclude, con la sentenziosità che la contraddistingue, che il “cieco dio” (Cupido), sta vendicandosi di lei, colpevole di averlo sino ad ora schernito.

Musicalmente, la sequenza recitativa, forse per bilanciare la complessità del precedente recitativo, è più semplice nel decorso armonico e melodico. Si apre con un pedale di dominante (mis. 1-3) sulle parole “D’un incognito foco | già sento a poco a poco | le vampe entro del seno”. L’atmosfera è di sospensione inquieta e la risoluzione del pedale sulla tonica minore sembra alludere al fatto che il fuoco d’amore è sentito come un elemento minaccioso. Nell’aria seguente, Fillide riconosce nel suo cuore la “piaga” inferta dal “dio bambin”, elemento che nella parabola narrativa della cantata determinerà il lieto fine.

L’aria si apre con un breve ritornello (mis. 1-5), costruito su un solo motivo triadico discendente (α mis. 1-2) di carattere malinconico, accompagnato da un basso ‘camminante’.³⁸ Fillide, dopo aver intonato la parola “sento” su un motivo derivato da α , echeggiato dai violini, enuncia due volte i vv. 1-3 ripetendo il motto iniziale e sviluppandolo in un dettato sillabico e disadorno, nel quale spiccano due note tenute (mis. 10-11, 18-19) sulle parole-chiave “sento” e “strale”, esprimenti il processo di innamoramento che sta avendo luogo nella fanciulla.

³⁷ Nella copia conservata in D MÜs, HS. 1912 compare l’indicazione agogica *Amoroso*.

³⁸ Il materiale tematico dell’aria è tratto dall’aria “Chi sa, mia speme” dell’opera *Almira* di Keiser, rappresentata ad Amburgo nel 1704, cfr. HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten III* cit., p. 122.

Nella sezione B, Fillide intona una sola volta la seconda terzina (vv. 4-6) in La minore, su un motivo derivato da α (mis. 23-28), che sviluppa modulando a Fa maggiore, mantenendo una enunciazione sillabica, in sintonia con quanto avvenuto nella precedente sezione.

Esempio 8

Recitativo, “Felicissimo punto, in cui nel seno”, Sib maggiore – Fa maggiore

7) **Aria**, Aminta, “Al dispetto di sorte crudele,” $10a6ax' 10c6cx'$

Sib maggiore, 6/8 [Allegro]

Organico: soprano, violino I, violino II, b.c.

Sezioni	A			B		A Da capo
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''
		1-3	1-3		4-6	4-6
Armonia	I	I-V	I	I	vi-ii	v-iii
Motivi	$\alpha\beta$	γ	γ'	$\alpha\beta$	δ	δ'

Aminta esulta nel recitativo seguente, definendo “felicissimo” in momento in cui la “fiamma” d’amore e il “dardo” di Cupido colpiscono Fillide. Da un punto di vista drammaturgico si vanno rovesciando le parti: Fillide comincia a provare il

piacere/sofferenza d'amore, mentre Aminta, dopo una prima parte della cantata che lo ha visto sofferente, può dichiarare “felicitissimo” il momento.

L'aria ruota intorno alle parole “costante”, “fedele”, “fedeltà”, che da questo momento saranno le parole-chiave nell'orizzonte concettuale della cantata. Aminta promette fedeltà e costanza nonostante ciò che fino a questo momento ha dovuto patire. Fedeltà è la virtù che egli suppone in Fillide: se ella ora comincia ad amarlo, ciò accade perché prima non aveva concesso il suo amore ad altri.

The musical score for Example 9 is written for four parts: Violino I, Violino II, AMINTA, and Bassi (Violoncello, Cembalo). The time signature is 8/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with Violino I and II playing a complex, interlocking pattern of eighth and sixteenth notes. AMINTA has a whole rest. The Bassi part provides a steady accompaniment. The second system starts at measure 5, marked with a '5' in a circle. It continues the instrumental texture, with AMINTA still silent. The word 'solo' appears above the Violino I staff in measure 7 and above the Violino II staff in measure 8, indicating a solo passage for the violins.

Esempio 9

Dopo due arie di dimensioni contenute e di ‘affetto’ malinconico, la terza è di grandi dimensioni, virtuosistica ed esuberante, accompagnata da un organico distinto fra *tutti* e *soli* del violino I e II. Il brano inizia con un esteso ritornello strumentale (mis. 1-18) in cui spiccano tre motivi: α (mis. 1-7) costituito dal motto iniziale (mis. 1-2) iterato e sviluppato in forma di progressione discendente (mis. 5-7); β (mis. 8-12) in forma di scale di semicrome eseguite in eco dai due violini seguito dal *tutti* con funzione cadenzante (Es. 9).

Händel traduce la ritrovata baldanza del personaggio con figurazioni improntate a un virtuosismo acrobatico. La duplice ripetizione dei vv. 1-3 è imperniata su un nuovo motivo (γ) in forma di impervio arpeggio ($\text{Re}^3\text{-Fa}^4$), il cui sviluppo è costituito da messe di voce seguite da rapinosi passaggi melismatici in semicrome, che per conferiscono il

massimo rilievo alla parola-chiave “costanza” (Es. 10). La sezione B, in proporzione meno sviluppata, contrasta per tonalità (Sol minore – Re minore) e strumentazione, qui ridotta al solo basso continuo, ma presenta un estroverso carattere virtuosistico; i fioriti passaggi melismatici sulla parola “fedeltà” rimarkano lo stesso concetto già evidenziato nella precedente sezione.

The musical score is divided into four systems, each with four staves (two vocal staves, one piano staff, and one basso continuo staff). The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 9-13): The vocal parts enter with a melodic line, and the piano provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are not present in this system.

System 2 (Measures 14-18): The vocal parts continue their melodic line, and the piano provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are not present in this system.

System 3 (Measures 19-22): The vocal parts continue their melodic line, and the piano provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are: *pet - to di sor - te cru - de - le, co - stan - te e fe - de - le, co - stan - te e fe -*

System 4 (Measures 23-26): The vocal parts continue their melodic line, and the piano provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are: *de - le quest' al - ma sa - rà, co - stan - te e fe -*

Esempio 10

Recitativo, Fillide, “Vincesti, Aminta, e l’amoroso affanno,” Sol minore – Sol minore

8) Aria, “È un foco” 7*aa*x’ *bb*x’

Sol minore, 12/8 [Allegro]

Organico: soprano, violino I e II unisoni, b.c.

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-3	1-3		4-6	4-6	
Armonia	i	i	i	i	i~iv	III	
Motivi	α	β	β'	α	β''	β'''	

Fillide si dichiara vinta e dice ad Aminta ciò che questi vorrebbe udire: l'affanno d'amore è un “tiranno” dell'anima, il quale usa la sua durezza con tanta dolcezza che il “rio martoro” cagionato si trasforma in gioia. La musica del recitativo, nonostante un testo in cui si decanta la sostanziale felicità procurata dall'amore, è elegiaca e malinconica. Nella parte centrale e finale Fillide canta le parole “ma con tanta dolcezza usa i rigori, | che il rio martoro, | quando mi giunge in seno” in Do minore, su un lungo pedale di tonica. Il recitativo si conclude in Sol minore, con un'atmosfera dolente che sembra contraddire il senso delle parole.

Nell'aria seguente, Fillide ormai vittima delle frecce di Cupido presenta l'amore con la tradizionale metafora del “fuoco” che misteriosamente “penetra nel core”, causando sofferenza. Händel sceglie un animato movimento di giga in Sol minore: il ritornello strumentale (mis. 1-6) presenta un motivo (α) con ampi intervalli e note ribattute, il cui carattere nervoso e instabile è accentuato nella conclusione da una iterata terzina accompagnata con un accordo di 6^a napoletana. Nella duplice intonazione della prima strofa il compositore si dimostra attento a una raffinata sonorizzazione del testo, sottolineando il mistero e l'imprevedibilità dell'innamoramento. Fillide intona infatti i vv. 1-2 su un motivo (β) sviluppato in una forma di progressione ascendente ben presto interrotta, sulle parole “ma come non si sa”, da un seguito di cadenze sospese con corona, seguite da pause di silenzio che coinvolgono anche gli strumenti (mis. 7-11). Il gioco di *stop and go* si ripete anche nella seconda intonazione della strofa divenendone l'aspetto più appariscente della sezione A (Es. 11).

7
fo - co quel d'a - mo - re che pe - ne - tra nel co - re, ma co - me, non si

10
sa, ma co - me, non si sa; è un fo - co quel d'a - mo - re che pe - ne - tra nel

14
co - re, ma co - me, ma - co - me, non si sa, non si sa, ma co - me, non si

18
sa.

22
S'ac - cen - de a po - co a po - co, ma
fine p

Esempio 11

Nella sezione B, l'idea di amore che “S'accende a poco a poco | è poi non trova loco”, ossia non dà pace all'innamorato, è figurata da un motivo di terzine derivato da β , iterato nella quadruplice progressione ascendente che insiste, con effetto di piccolo ‘moto perpetuo’, sulle parole “ma poi non trova loco”. Nelle due intonazioni della strofa la prima si conclude con un melisma, la seconda con una nota tenuta sull'ultima sillaba

del verso finale “e consumar ti fa”. Da un punto di vista drammaturgico-musicale Fillide, prima della definitiva capitolazione, insiste ancora una volta sul carattere ambiguo e doloroso dell’amore.

Recitativo, Aminta, Fillide, “Gloria bella di Aminta”, Mib maggiore – Re minore

9) Aria, Aminta, “Chi ben ama non paventa”, 8ax'ax'

Do minore, ♩ [Allegro]

Organico: violino I, II, viola, b.c.

Sezioni	A						B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a'''	a''''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
	1-2	1-2	1-2	1-2			3-4	3-4	
Armonia	i	i-III	i	i	i	i	v	III	
Motivi	$\alpha\beta$	α	β'	β''	β'''	$\alpha\beta$	δ	δ'	

Nel recitativo seguente, dapprima Aminta si gloria della sua vittoria, poi i due amanti si dichiarano costanza e fedeltà, concetti intorno sui quali è imperniata la sezione finale della cantata. Aminta e Fillide, ora uniti in uno stesso *idem velle idem nolle*, cantano insieme per terze parallele lo stesso breve frammento melodico (mis. 6-7) sulle parole “Ed io sempre costante | ed io fedele amante”.

Il librettista assegna ad Aminta un’aria sentenziosa in cui il giovane, riprendendo i concetti espressi nel recitativo, ribadisce che “costanza” e “fedeltà” sono le virtù chi “ben ama”, virtù capaci di piegare all’amore i cuori più ostili.

Händel sceglie per la gnome finale di Aminta un’aria in Do minore, dal piglio energico, giocata sin dal ritornello sull’opposizione fra un motivo assertivo proposto del *tutti* (α) e un motivo sospirato dei violini I e II (β). La quadruplicata intonazione della strofa si regge sullo stesso materiale motivico del ritornello e vede la voce affiancata dai violini solisti che ora accompagnano per terza o sesta ora dialogano. Nella sezione B, in Sol minore, il compositore sottolinea i due concetti-chiave dell’aria: un ampio vocalizzo è posto sulla “costanza”, mentre “fedeltà” è ricevuta da una impegnativa messa di voce di tre misure.

Recitativo, “E pur, Filli vezzosa”, Sib maggiore – Sol minore

10) Aria, Fillide, “Non si può dar un cor”, 7a'a'5x 7cd5x

Sib maggiore, 6/8 [Allegro moderato]

Organico: soprano, violino I, violino II, viola, b.c.

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a" 1-3	<i>Rit.</i>	b' 4-7	b" 4-7	
Armonia	I	I-V	I	I	I~V	III	
Motivi	$\alpha\beta\gamma$	$\alpha\beta$	γ	$\alpha\beta\gamma$	δ	δ'	

Sebbene abbia già ottenuto la sua vittoria, Aminta chiede alla ninfa una più esplicita dichiarazione d'amore, formulata da questa con le espressioni vagamente iperboliche proprie degli epiloghi cantatistici: “e questo core | arde tutto per te d'immenso amore”.

Aminta canta in tono maggiore su un pedaleonica che conferisce alla sua declamazione un che di estatico e sereno, mentre Fillide risponde in tonalità minori, con frequenti modulazioni che sortiscono effetto antifrastico rispetto al dettato gioioso del testo. È come se le sue melodie malinconiche volessero ribadire la *liaison* – più volte ricorrente nelle parole della fanciulla – amore-sofferenza.

L'ultima aria di Fillide è una dichiarazione di amorosa letizia, in cui la ninfa celebra la conquistata concordia dei novelli amanti. Dopo i contrasti motivici e il fosco Do minore della precedente aria di Aminta, Fillide chiude con una luminosa aria in Si bemolle maggiore, costruita su un galante ritmo di danza che ricorda le movenze della sua aria d'esordio “Fiamma bella che al cielo s'invia”.

L'ampio ritornello strumentale è costruito su tre cellule motiviche nettamente profilate, ingentilite dalla *coquetterie* dei trilli dei violini e da diafani giochi di eco fra *sol*i e *tutti*. Il senso di unità di disegno e di semplicità è accresciuto dal fatto che nella duplice intonazione della prima strofa la linea del canto ripropone, con enunciazione per lo più sillabica, lo stesso materiale del ritornello. Come di consueto, il compositore, oltre tradurre l' ‘affetto’ complessivo dell'aria, isola ed evidenzia alcune parole ‘dense’ del testo.

15 *tutti* *tr* *p* *tr* *tr*

Non si può dar un cor sì fe - li - ce in a -

20 *p* *tr*

mor, sì fe - li - ce in a - mor co - me il cor mi - o, co - me il cor

25 *f* *p* *p* *p* *tr*

mi o. No, no

30 *solo* *solo*

non si può dar, non si può dar un cor sì fe - li - ce in a - mor co -

Esempio 12

Nella prima frase vocale, il sintagma “felice in amor” – che riassume l’epilogo della cantata – è rimarcato dall’accento forte sulla sillaba tonica di “felice” e da un breve melisma in forma di figura puntata due volte iterato. Questa figura, ingentilita dai trilli e dagli echeggiamenti fra *soli* e *tutti*, ritornerà nella parte dei violini nella seconda enunciazione della strofa, come vivace controcanto alle note tenute della voce, imprimendo la propria *vis* galante e lieta all’intera prima parte dell’aria (Es. 12).

Recitativo, Aminta e Fillide, “Oh, felice in amor dolce tormento,” Sol minore – Re minore

11) Duetto, Aminta, Fillide, “Per abbattere il rigore”, *8aabx' cbbx'*

Sib maggiore, C [Allegro]

Soprano, violino I e II, b.c.

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	I	I	iii	ii-v-iii	
Motivi	$\alpha\beta$	$\gamma\beta$	$\gamma'\beta$	$\alpha\beta$	δ	ϵ	

Il recitativo finale è un distico gnomico di endecasillabi e ripropone l'ossimoro del “dolce tormento” d'amore, che “partorisce alfin gioie e contento”. Il distico è assegnato già dal poeta ad entrambi i personaggi e Händel sceglie di far loro cantare – con la stessa logica drammaturgico-musicale impiegata nel precedente recitativo – lo stesso motivo a distanza di terze. Il compositore non rinuncia tuttavia alle finezze di scrittura: sulla seconda parola del sintagma “dolce tormento” la dolcezza delle terze si vena di amarezza con un'improvvisa dissonanza di 2^a maggiore, ma anche la parola “gioie” è intonata sul dissonante intervallo di 4^a eccedente. Nel complesso la musica dell'ultimo recitativo è malinconica, patetica, quasi che dell'ossimoro “dolce tormento” il compositore intenda sottolineare soprattutto l'idea del tormento e della sofferenza (Es. 13).

AMINTA
O fe - li - ce in a - mor dol - ce tor - men - to, se par - to - ri - sce al fin gio - ie e con - ten - to.

FILLIDE
O fe - li - ce in a - mor dol - ce tor - men - to, se par - to - ri - sce al fin gio - ie e con - ten - to.

Continuo
(Violoncello, Cembalo)

Esempio 13

Il duetto finale suggella la cantata ribadendo la ‘morale’ già anticipata nella sezione finale: costanza e la fedeltà sono le uniche due virtù in grado di vincere la durezza di

cuore di chi è ostile all'amore. Händel concepisce una pagina il cui carattere luminoso e sereno emerge sin dal ritornello, costruito su tremoli dei violini che evocano sonorità orchestrali e su ariosi disegni di progressione.

Violino I

Violino II

AMINTA

FILLIDE

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

4

7

10

bat - ter il ri-go-re d'un cru-del spie - ta - to co - re, per ab - bat-ter il ri-go-re d'un cru-del spie-ta-to co-re, per ab-

Per ab - bat - ter il ri-go-re d'un cru-del spie - ta -

bat - ter il ri - go - re d'un cru-del spie - ta - to co - re, d'un cru - del spie - ta - to co - re

to co - re for

Esempio 14

Nella sezione A, la da poco conquistata identità di sentimenti e di volontà è musicalmente tradotta con una *ratio* drammaturgica che affida alle voci lo stesso materiale melodico.

45

Vol-ga al cie - lo i sguar-di, ai

Vol-ga al cie - lo i sguar-di, ai

48

nu - mi, chi al ful - gor di quei bei lu - mi vuol nu - tri - re la spe - ran - za di tro - var un di pie-

nu - mi, chi al ful - gor di quei bei lu - mi vuol nu - tri - re la spe - ran - za di tro - var un di pie-

51

tà, vol - ga al cie - lo i sguar - di, ai nu - mi, chi al ful - gor di quei bei lu - mi vuol nu -

tà, vol - ga al cie - lo i sguar - di, ai nu - mi, chi al ful - gor di quei bei lu - mi vuol nu -

Esempio 15

Nell'intonazione del primo tetrastico, il vivace motivo di semicrome iniziale e i ripetuti disegni di progressione ascendenti e discendenti, sono infatti trattati ora con procedimenti canonici, ora con brevi passaggi per terze e seste, ora con brevi unisoni

(Es. 14). In l'uso insistito di progressioni, come accade nei brani d'insieme delle altre cantate e serenate, sembra funzionare quale 'segnale' conclusivo, portatore di distensione e rasserenamento degli orizzonti.

La sottolineatura musicale della l'identità emotiva e sentimentale di Aminta e Fillide è rimarcata nella sezione B con un esteso unisono delle voci e dei violini, il cui carattere inopinato è ulteriormente evidenziato dalla presenza di un nuovo motivo in tonalità minore (Es. 15). Non è escluso che questo procedimento abbia anche l'effetto di porre in piena evidenza, a mo' di motto finale, l'ultima strofa che acquista così un carattere lapidario. Da un punto di vista dell'architettura complessiva, una siffatta sezione B, che si mantiene altresì in tonalità minori, determina un effetto di marcato chiaroscuro, che pone in evidenza per contrasto la luminosa sezione A, la cui ripetizione suggella nel segno della letizia gli arcadici amori del pastore e della ninfa.

5. *Una proposta di lettura drammaturgica*

In *Aminta e Fillide*, probabilmente la prima cantata dialogica musicata da Händel in Italia, già si ravvisa quella tendenza drammatica che contraddistingue le altre cantate dialogiche e le serenate composte negli anni 1706-1710. Essa è presente in primo luogo nel testo poetico, caratterizzato dalla presenza di un conflitto fra i due personaggi, di una predominanza dell'uno o dell'altro, di una loro evoluzione psicologica, di una situazione finale diversa da quella iniziale. Anche l'*incipit* obbedisce a una logica apertamente teatrale: non la descrizione di un paesaggio, di un sentimento o una riflessione gnomica, ma un'azione in via di svolgimento interrotta dall'imperativo "Fermati" di Aminta. Si tratta di un esordio che, anche in virtù della didascalia implicita leggibile nel comando del giovane, potrebbe figurare nella scena iniziale di un dramma per musica. Ma non solo l'inizio, bensì tutta la cantata possiede le caratteristiche di un'opera in miniatura adattata alle esigenze performative delle 'conversazioni' di casa Ruspoli.

L'apporto di Händel si realizza all'insegna di una intonazione musicale che rimarca il 'drammatico' (implicito ed esplicito) presente nel testo poetico in una misura che esorbita dalla tradizione cantatistica e cameristica romana coeva. La drammatizzazione della cantata comincia in modo magistrale e originale fin dall'*Overture*, il cui impianto

descrittivo – la pace pastorale del *Largo* interrotta dal *Furioso* che allude alla fuga di Fillide – sembra sollecitare in modo nuovo l'udienza alla costruzione di una scena virtuale.

La ricerca del 'teatrale' non si arresta a questa già notevole introduzione descrittiva: con senso di sorprendente *levée de rideau*, Händel innesta il primo recitativo di Aminta nelle ultime concitate biscrome dei violini e dei bassi. Alle parole "Arresta, arresta il passo" – come accade con il "Taci, qual suono ascolto?" pronunciato dalla Bellezza nel *Trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46^a – la musica e con essa i passi fuggitivi di Fillide si bloccano. Non si tratta tuttavia di una stasi definitiva, poiché nella successiva aria, che attacca con le parole "Fermati, non fuggir", pare ancora che la ninfa voglia riprendere la fuga.

Nella lunga arcata della composizione Händel dispiega le sue capacità drammaturgiche connotando con incisività i personaggi su due livelli fondamentali: quello dei rapporti di forza (di predominio o di subalternità) e quello degli 'affetti' individuali. Poiché dei secondi si è già detto nell'analisi delle singole arie, vorremmo ora soffermarci sui primi. Nella dinamica relazionale fra i due personaggi sono individuabili due arcate drammaturgiche: nella prima, compresa fra i vv. 1-94, Aminta, amante respinto, è mantenuto in condizione di subalternità psicologica dalle ripulse ironiche e sentenziose di Fillide. La relazione cambia di segno poco oltre la metà della cantata, quando al v. 95 Fillide comincia a provare un "incognito foco", che a poco a poco la porta a dichiararsi vinta dal sentimento di Aminta: da questo punto Aminta assume il ruolo di personaggio psicologicamente dominante.

Händel definisce relazioni e sentimenti individuali con un'accurata *dispositio* della arie, costruita sul principio del contrasto. Nella prima sezione Aminta, sofferente per amore, canta le sue prime tre arie in tonalità minore; alla sua posizione di sempre maggiore sudditanza rispetto alle reiterate ripulse della ninfa, corrisponde una sorta di *anticlimax* per estensione e consistenza dell'apporto strumentale: l'ampia aria iniziale "Fermati, non fuggir" (77 misure), di carattere declamatorio, sostenuta dalla sonorità orchestrale dei violini unisoni e della viola, è seguita dall'aria "Forse ch'un giorno" (50 misure) di carattere elegiaco accompagnata dal solo basso continuo. La terza "Se vago rio" – in cui Aminta cerca di commuovere l'amata che vorrebbe impedirgli di parlare – oltre ad essere di brevissimo respiro (20 misure) è priva di ritornello ed è accompagnata da uno

strumentale ridotto al suono delicatissimo e sospirante degli archi pizzicati, con i bassi senza cembalo. All'anticlimax di Aminta si contrappongono le prime due arie di Fillide, entrambe in tonalità maggiore, di carattere brioso e danzante. Inversamente proporzionali per quanto riguarda le dimensioni, "Fiamma bella che al cielo s'invia" (60 misure) e "Fu scherzo, fu gioco" (91 misure) sono introdotte da ritornelli di estensione crescente (9 misure e 18 misure), il secondo dei quali è altresì vivacizzato da scambi concertanti fra *soli* e *tutti*.

Nella seconda sezione, quando a causa dell'innamoramento di Fillide si verifica un'inversione dei ruoli, Händel rovescia simmetricamente l'attribuzione dei precedenti dispositivi. Fillide, ferita dalla freccia di Cupido, intona due arie in tonalità minore ("Sento ch'il dio bambin" di 32 misure, "È un foco quel d'amore di 37 misure), le cui dimensioni sono circa un terzo della sua precedente aria "Fu scherzo, fu gioco" in cui si faceva beffe dell'amore. Agli estroversi passaggi melismatici di quest'ultima si sostituisce, nell'aria "Sento che il dio bambin", un dettato prevalentemente sillabico e semplice. Il contrasto della sua prima aria da personaggio 'dominato' è dunque netto sia con quanto ella ha prima cantato, sia con la successiva aria di Aminta. Il pastore, festante per l'inaspettato cambiamento, abbandona gli accenti malinconici dei suoi precedenti interventi e intona un'ampia aria (72 misure) in *Sib* maggiore, introdotta da un ritornello strumentale con passaggi concertanti per i due violini, caratterizzata da una scrittura vocale di impervia coloratura. Con perfetta omologia e coerenza drammaturgica, quando nell'epilogo Fillide abbandona gli indugi e si dichiara felice di condividere lo stesso sentimento d'amore di Aminta, Händel le assegna di nuovo un'aria 'grande' (90 misure) in *Sib* maggiore – accompagnata dall'organico completo di viola, introdotta da un esteso ritornello strumentale con passaggi solistici – in cui la ninfa, con la circolarità di una struttura 'ad anello' ritrova le movenze danzanti e serene della prima parte.

L'inesausta tensione psicologica e musicale fra i due amanti, dopo uno sviluppo interamente giocato sulla contrapposizione, si placa e trova risoluzione nel festoso duetto finale, che celebra sul piano di una perfetta eguaglianza musicale – stesse melodie, stessa estensione, stessa tonalità – il nuovo *idem velle idem nolle*.

In questa precoce prova il giovane Händel, oltre a dimostrarsi uno straordinario cesellatore nell'intonazione delle singole parole e nella cura dell'ordito strumentale, si dimostra dotato di una visione 'olistica', che lo porta a intendere la cantata dialogica non

come una paratattica ‘collana’ di arie, ma come un organismo unitario, in cui gli elementi di ascendenza teatrale sono colti e potenziati secondo quella stessa ferrea logica drammatugico-musicale che l'autore utilizza nella composizione dei drammi per musica e degli oratori.

Clori, Tirsi e Fileno HWV 961. *Introduzione*

Nel novero delle cantate dialogiche, la cantata a tre voci *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, per estensione del testo poetico (239 versi), numero degli interlocutori e varietà di organico è il lavoro più imponente, secondo solo alla serenata *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72. Nella doviziosa produzione del 1707, essa costituisce la composizione di più grande impegno compositivo dopo l'oratorio *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* [*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*] HWV 46¹ e il dramma per musica *Vincer se stesso è la maggior vittoria* [*Rodrigo*] HWV 5.²

Con *Clori, Tirsi e Fileno*, che vede protagonisti tre fra i più ricorrenti personaggi del repertorio cantatistico, Händel offre uno dei suoi maggiori contributi alla forma della cantata dialogica.

2. *Fonti, datazione, committenza*

I documenti contabili di casa Ruspoli non consentono di definire con certezza il periodo di composizione e la data della prima esecuzione. Secondo la Kirkendale, a quest'ampia composizione si riferisce il conto del copista Angelini datato 14 ottobre

¹ Conto del copista Angelini datato 14-5-1707, cfr. HANS JOACHIM MARX, *Händel in Rom, Seine Beziehung zu Benedetto Card. Pamphilj*, «Händel-Jahrbuch», XXIX, 1983, p. 114. Secondo la recente ipotesi avanzata dalla Kirkendale, la prima esecuzione ebbe luogo il 2 maggio 1707 a Palazzo Bonelli o al Collegio Clementino; il marchese Ruspoli sostenne le spese dei musicisti, il cardinal Pamphilj pagò Händel e il copista Angelini: cfr. URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 361-415: 379.

² La prima esecuzione ebbe luogo al Teatro del Cocomero di Firenze, tra la fine di novembre e i primi di dicembre 1707, con un cast di cantanti pressoché identico a quello della prima opera della successiva stagione di carnevale: cfr. ROBERT LAMAR WEAVER - NORMA WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978 («Detroit Studies in Music Bibliography», XXXVIII), p. 210; WINTON DEAN - JOHN MERRIL KNAPP, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 109; RAINER HEYINK, *Georg Friedrich Händels "Rodrigo": Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rekonstruktion*, «Händel-Jahrbuch», XLIX, 2003, pp. 327-339.

1707, in cui si fa menzione (ma senza l'indicazione dell'*incipit* testuale o del titolo) di una "cantata a tre con violini".³ In base a questa ipotesi il processo compositivo andrebbe collocato nell'estate del 1707 e la prima esecuzione in settembre o nella prima settimana di ottobre, non però in una delle residenze dei Ruspoli (mancano documenti di pagamento dei musicisti) bensì nel Palazzo della Cancelleria in via del Corso, ove aveva sede la corte del cardinale Pietro Ottoboni.⁴ A parere della studiosa si sarebbe trattato di una forma di ringraziamento per un oratorio di Alessandro Scarlatti, ivi eseguito in onore del Ruspoli l'anno precedente.⁵ Un interessante elemento documentale, benché indiretto, corrobora questa ipotesi: la presenza di Händel è attestata a palazzo della Cancelleria nel settembre del 1707 da una lettera dell'agente medico Annibale Merlini.⁶ Nella missiva leggiamo di un bambino prodigio, virtuoso di arciliuto, esibitosi più volte in casa Colonna e Ottoboni con il Sassone. Alla presenza di questo strumentista è probabilmente da ricondurre la parte di arciliuto obbligato dell'aria "Come la rondinella dall'Egitto", nella seconda parte della cantata. Un ulteriore elemento che corrobora l'ipotesi della Kirkendale è l'organico (più ampio rispetto a quello utilizzato nelle consuete "conversazioni" domenicali del Ruspoli), la cui varietà e ricchezza ricorda le risorse impiegate per le serenate, gli oratori e i drammi per musica.

ORGANICO

Clori, soprano

Tirsi, soprano

Fileno, contralto

violino solista

³ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., pp. 287-349: 298, 330.

⁴ Cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 385. I rapporti fra il marchese Ruspoli e il cardinal Ottoboni erano di grande stima e amicizia, ma anche economici: nel 1700 il porporato ottenne in prestito dal Ruspoli la somma di 11.300 scudi per 21 anni all'interesse del 3%. Forse fu una mossa per ingraziarsi il voto dell'Ottoboni nell'elezione papale del 1700 che vedeva fra i papabili lo zio del Ruspoli, cardinal Galeazzo Marescotti, cfr. pp. 393-394. Non va inoltre dimenticato che il Ruspoli preparava in quegli anni la sua ascesa ai vertici dell'aristocrazia (sarebbe divenuto principe nel 1709), operazione che abbisognò senz'altro di favori e autorevoli protezioni da parte dei vertici della gerarchia pontificia, nella quale il cardinale occupava il posto di Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa.

⁵ SAVERIO FRANCHI, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Pervorsi dell'oratorio romano*, a cura di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, p. 286.

⁶ Lettera di Annibale Merlini a Ferdinando de' Medici del 24 settembre 1707: cfr. OTTO ERICH DEUTSCH, *Handel: a Documentary Biography*, New York, Norton, 1955 (1974), p. 19.

violini
viola
2 flauti dritti
2 oboi
1 arciliuto
basso continuo

La ricchezza timbrica induce a pensare a un'occasione mondana di particolare rilievo, che ebbe probabilmente luogo in un'ampia sala e di fronte a una numerosa udienza. Che non si tratti di Palazzo Bonelli è suggerito dal fatto che questo edificio nel 1707 non disponeva di una sala di grandi dimensioni; solo nell'aprile del 1708 sarà dotato di un ampio salone per i concerti, in occasione della *première* dell'oratorio *La Resurrezione*, il cui organico rivaleggia con quello di questa cantata.⁷

Diversa è l'opinione di Marx, secondo il quale il processo compositivo e la copia effettuata da Angelini andrebbero retrocessi alla primavera 1707, subito prima o subito dopo la composizione dell'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Indizio di una datazione anteriore sarebbe un elemento dell'*usus scribendi* del copista, che nel frontespizio della partitura scrisse: "Monsù Hendel", denominazione che si trova solo sui frontespizi della cantata *Aminta e Fillide* HWV 83 (fine del 1706) e del *Trionfo del Tempo e del Disinganno* (primavera 1707).⁸ Lo studioso, in assenza di evidenze documentali, non formula ipotesi relative alla committenza e a luogo della prima esecuzione.

Qualche ulteriore elemento viene dall'analisi delle filigrane delle due partiture superstiti. Nell'autografo, incompleto (inizia in corrispondenza del v. 67), sono identificabili due differenti conclusioni. La prima, vergata su carta romana in occasione della prima esecuzione, si conclude con il recitativo "Mentre la pastorella", seguito dal duetto "Senza occhi e senza accenti"; la seconda, che termina con il recitativo "Così, felici e avventurosi amanti" seguito dal terzetto "Vivere e non amar" è scritta su carta napoletana, impiegata da Händel durante il soggiorno partenopeo avvenuto nel maggio-

⁷ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* cit., pp. 302, 337-340.

⁸ Cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1994 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 3), p. XVIII.

luglio 1708.⁹ È dunque probabile che il lavoro, dopo la prima esecuzione romana, sia stato rieseguito in un palazzo nobiliare partenopeo, o forse presso gli stessi duchi Di Alvito,¹⁰ committenti della serenata *Aci, Galatea e Polifemo*.¹¹

3. *Analisi del testo poetico*

3.1. *Un triangolo libertino in Arcadia*

La tematica amorosa, prevalente nel repertorio cantatistico, è declinata nelle vicende dei pastori Tirsi, Fileno e della pastorella Clori. La fanciulla, volubile e infedele, dopo aver amoreggiato con entrambi, viene sì smascherata, ma i due spasimanti accettano di dividersene i favori. Nelle due diverse conclusioni della cantata si notano lievi differenze: in quella romana, a due personaggi, Tirsi e Fileno, sebbene condannino l'incostanza femminile, pur di non perdere i favori della fanciulla sono disposti a spartirsi, rinunciando così alla gelosia e all'amore esclusivo. Nel finale napoletano, a tre, è la stessa pastorella che nei versi iniziali del recitativo afferma che la rinuncia alla "gelosa cura" è l'unico modo per sottrarsi alle sofferenze d'amore. Per questo invita i due amanti ad accettare il *ménage à trois*, la cui discutibile moralità è mascherata e diluita nella generica morale conclusiva enunciata nel terzetto, nel quale si afferma l'impossibilità di vivere senza amare e di amare senza soffrire.

3.2. *Le sequenze del testo*

⁹ Cfr. KEIICHIRO WATANABE, *The Music-Paper Used by Handel and his Copyists in Italy, 1706-1710*, in *Handel Collections and Their History*, a cura di Terence Best, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 201, 213; DONALD BURROWS - MARTHA RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 111.

¹⁰ Cfr. CARLOVITALI - ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise: neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66.

¹¹ In relazione al rapporto fra tipi di carta e luogo di composizione, qualora il manoscritto non rechi espressamente il luogo e la data di composizione, occorre sempre una certa cautela e segnalare come ipotesi le proposte di localizzazione e datazione. Lo stesso catalogo degli autografi händeliano offre qualche esempio di divergenza fra tipo di carta e luogo di composizione: il trio "Se tu non lasci amore" HWV 201^a che fu completato il 12 luglio 1708 a Napoli non fu scritto su carta napoletana, ma romana, cfr. WATANABE, *The Music-Paper* cit., p. 201.

Nella cantata possiamo individuare cinque sequenze, corrispondenti con gli snodi fondamentali della breve vicenda.

I (vv. 1-37)

Tirsi, innamorato di Clori, si lamenta in un soliloquio della civetteria della fanciulla, desiderosa di aver ai suoi piedi più di un innamorato (aria “Cor fedele, invano sperì”); sebbene egli di ciò soffra, non può cessare di amarla, convinto com’è che solo la costanza gli consentirà di conquistarla (aria “Quell’erbetta che smalta le sponde”). Tirsi, accortosi che Clori si avvicina in compagnia di Fileno – uno dei suoi spasimanti – si sottrae alla loro vista celandosi in una vicina grotta, da cui può spiare quanto accadrà.

II (vv. 38-113)

Clori afferma di trattenersi dall’amare Fileno perché teme affanno e dolore (aria “Va col canto lusingando”). Nel diverbio che segue, Fileno non le crede e l’accusa di esitare ad amarlo poiché ella già si sarebbe promessa a Tirsi (aria “Sai perché l’onda del fiume”). Clori ribadisce che la sua indecisione è dovuta al timore di soffrire e non all’amore per Tirsi (aria “Conosco che mi piaci”). Fileno chiede che lei gli giuri fede, poiché non può vivere nell’incertezza (aria “Son come quel nocchiero”) e a sua volta Clori esige che Fileno le giuri amore. Tirsi, che dalla grotta tutto vede e tutto ode, si adira e prorompe fra sé accusando la fanciulla di empietà e di spergiuro. Clori e Fileno rinnovano le loro promesse in un gioioso duetto che conclude la sequenza e la prima parte della cantata (duetto “Scherzano sul tuo volto”).

III (vv. 114-180)

È una sequenza che si pone in modo speculare rispetto alla precedente: si apre infatti con un duetto (“Férmati! | No, crudel!) in cui Tirsi esprime a Clori sdegno e ira per la scena a cui ha appena assistito. La fanciulla tenta invano di calmarlo, ma Tirsi resiste alle lusinghe e prorompe in un’aria ‘di furore’ (aria “Tra le fere la fera più cruda”), cui Clori a sua volta risponde con un’aria dello stesso tenore, nella quale lo invita ad ucciderla (aria “Barbaro, tu non credi”). Il pastore cede alle parole della fanciulla e, benché drammaticamente consapevole del tradimento, finisce per riconciliarsi con l’amata, la quale lo convince che la scena a cui poco prima ha assistito è stata uno “scherzo gentil”,

una sorta di gioco psicologico nel quale lei ha semplicemente finto di amare il rivale. Clori, dopo queste parole, esce di scena e torna a pascolare le sue pecore, ribadendo il suo amore per Tirsi (aria “Amo Tirsi ed a Fileno”) e l’inganno perpetrato ai danni di Fileno.

Sequenza IV (vv. 181-234)

Entra Fileno (che a sua volta ha ascoltato in disparte il dialogo fra Clori e Tirsi) e disillude quest’ultimo sull’attendibilità delle promesse e dei giuramenti delle donne, chiosando con amare considerazioni gnomiche sulla fedeltà degli amanti (aria “Povera fedeltà”). Tirsi non si fa commiserare e a sua volta disillude Fileno: la loro posizione è identica e speculare, li accomuna lo stesso “duolo”, anche lui ha udito le menzogne di Clori, le quali tuttavia hanno il potere di conquistare “la tirannia” sui “miseri viventi” (aria “Un sospiretto d’un labbro pallido”). Fileno risponde proponendo una condotta ispirata a machiavellico (e libertino) realismo: poiché l’incostanza di lei si spinge a tanto, non rimane che accettare, scacciando gelosia, di esser asserviti al suo capriccio e di abbandonare l’illusione di un amore assoluto (aria “Come la rondinella dall’Egitto”). Tirsi concorda, non resta che “seguir necessità per legge”, mentre Fileno esplicita il libertinismo, insito in questa massima, affermando che non rimane che godere della donna “finché splende e ci dà il giorno”, cioè sino a che essa è bella e offre piacere. I due pastori concludono la cantata con una morale misogina, che stigmatizza l’immoralità della donna contemporanea (duetto “Senza occhi e senza accenti”).

Il finale napoletano accentua la carica libertina già presente in quello romano. Nel recitativo conclusivo le suddette battute di Tirsi e Fileno sono precedute da una breve interlocuzione di Clori, la quale afferma che l’accettazione del *ménage a trois* è l’unico modo che i due innamorati hanno per non soffrire. Nel terzetto conclusivo i tre affermano l’impossibilità di sfuggire all’amore e alla sofferenza che questo sentimento inevitabilmente porta.

3.3. *Strutture narrative*

La breve vicenda dei tre pastori, pur nella sua brevità e semplicità, contiene gli elementi essenziali della struttura narrativa classica.

1. *Situazione iniziale*: incertezza sentimentale di Tirsi, innamorato di Clori, che lo ricambia ma accetta l'amore anche di altri.
2. *Azione complicante*: Clori entra in scena in compagnia di Fileno, Tirsi si nasconde per spiare il comportamento.
3. *Peripezia*: Tirsi assiste al tradimento di Clori e al successo del rivale
4. *Acme*: Tirsi litiga con Clori, la quale prima minaccia il suicidio, poi invita il pastore ad ucciderla.
5. *Scioglimento*: Tirsi accetta le spiegazioni di Clori e la perdona. Solidarietà 'libertina' fra i due pastori e accettazione del triangolo amoroso.

La presenza di minime dislocazioni spazio-temporali consente comunque la costruzione di un piccolo intreccio, dovuto ai seguenti fattori.

1. Nella seconda sequenza Clori e Fileno si dichiarano amore senza sapere di essere osservati da Tirsi.
2. All'inizio della terza sequenza c'è un'ellissi narrativa: non viene raccontata una parte dell'incontro di chiarimento fra Tirsi e Clori, del quale lo spettatore può vedere solo il momento culminante, che coincide con la fuga di Tirsi e i tentativi di trattenerlo di Clori.
3. Clori e Tirsi, senza saperlo, sono osservati da Fileno che assiste a sua volta al tradimento di Clori.
4. Nella versione romana Tirsi e Fileno solidarizzano in assenza di Clori.

Si tratta certamente di un assai esile 'traliccio' narrativo, che consente tuttavia di dotare la composizione di una sua dinamica evolutiva, tesa ad evitare la tradizionale staticità delle cantate in cui prevalgono sequenze descrittive, riflessive, argomentative senza che vi sia alcuna forma di azione e nemmeno un mutamento delle dinamiche fra i personaggi.

3.4. *Dinamiche teatrali*

A differenza di altre cantate e serenate, HWV 96 presenta alcune caratteristiche proprie di una composizione drammatica, che rimandano al paradigma dell'opera in musica.

Le presentiamo schematicamente:

1. entrate e uscite dei personaggi suggerite dal testo, pur in assenza di didascalie esplicite
2. presenza dei personaggi sulla 'scena' soli, in coppia o in trio
3. diversa conoscenza della realtà da parte dei personaggi, causata dalla loro presenza/assenza
4. un piccolo intreccio determinato dalla diversa conoscenza della realtà
5. piccola peripezia, acme e scioglimento con posizioni diverse rispetto alla situazione iniziale.

Nel punto 2 si è usata l'espressione 'scena', intendendola quale elemento virtuale, anche se in realtà non sappiamo se si trattò di un'esecuzione/rappresentazione arricchita da elementi parateatrali, quali quinte mobili per nascondere i personaggi non interloquenti oppure un piccolo palco rialzato. Nei documenti Ruspoli e Ottoboni, come si è detto non si trovano tracce che vanno in questa direzione, anche se ciò, benché sia fattore indicativo, non è comunque decisivo e non ci consente di escludere queste presenze in modo categorico: spesso si trattava infatti di materiali polifunzionali, delle cosiddette "robe di casa" facenti parte dell'arredo, quali quinte dipinte, tappezzerie, strutture smontabili in legno, decori di cartapesta che solo occasionalmente potevano prestarsi ad un uso teatrale. Gli anni di cui trattiamo sono quelli in cui il teatro vive a Roma mendico ed esiliato, nascosto nelle "ampie sale 'polifunzionali' presenti in ogni palazzo o villa suburbana, adattabili per ogni ricorrenza cerimoniale, civile o religiosa".¹²

¹² Cfr. TOMMASO MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17.-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 307-329: 312.

Per quanto concerne poi la sala dell'esecuzione, ricordiamo che al Palazzo della Cancelleria due erano gli spazi deputati all'esecuzione musicale: la sala Riaria, luogo "stabilito per gl'Oratori" dove "miransi varii balconi dorati per i Musici"¹³ ossia piccole logge sopraelevate da cui, rovesciando il consueto rapporto fra esecutore e spettatore, i musicisti si esibivano dall'alto.¹⁴ (Figura 1).

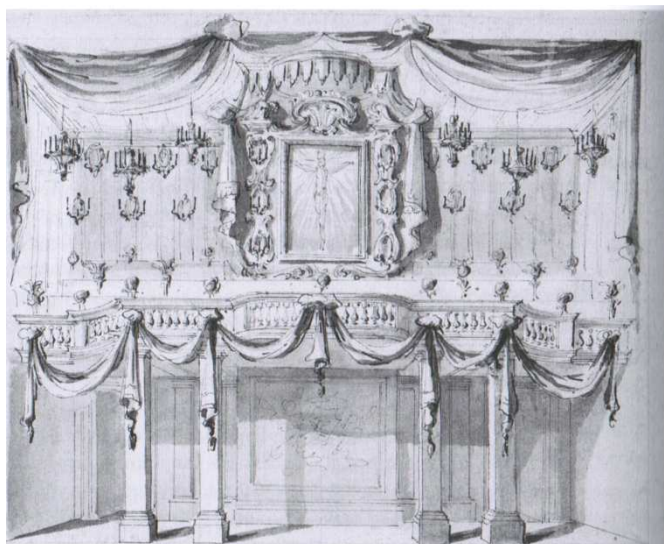


Figura 1. Nell'immagine la sala Riaria è adornata di un apparato allestito per l'esecuzione dell'oratorio *La Passione di Cristo*, poesia di Pietro Ottoboni, musica di Alessandro Scarlatti, eseguito il mercoledì santo del 1708. Disegno di Filippo Juvarra (I-Tn, Ris. 59, 4, f. 81r.1).

La sala Riaria era tuttavia destinata all'esecuzione di oratori, come asserisce il Posterla, e quindi per ragioni di opportunità sarebbe stato più corretto eseguire la cantata in un altro luogo del palazzo, più consono alla fruizione dei generi profani: il teatro sito nel medesimo palazzo, uno dei pochi rimasti in efficienza in anni di degrado degli altri teatri (Tor di Nona, Dei Granari, Della Pace, Capranica, Del Mascherone), abbattuti come il Tor di Nona (1697) oppure ormai inagibili a causa della prolungata chiusura. Questo teatro aveva tra l'altro già ospitato nel 1706 *La Statira*, poesia di Ottoboni, musica di Alessandro Scarlatti, in una forma che aggirava con un curiale bizantinismo il divieto papale. Il dramma era infatti stato seguito "da musicisti senza habito teatrale".¹⁵ È probabile dunque che l'esecuzione della cantata *Clori, Tirsi e Fileno*,

¹³ Cfr. FRANCESCO POSTERLA, *Roma sacra, e moderna*, Roma, s.e., 1707, p. 251.

¹⁴ Cfr. MANFREDI, *Mecenatismo e architettura* cit., p. 313.

¹⁵ Cfr. FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, III, Milano Longanesi, 1977-1979, p. 553: mercoledì 10 febbraio 1706.

in forma oratoriale come già accaduto per la *Statira* del 1706, abbia avuto luogo in questo teatro (Figura 2).

Per quanto concerne l'esecuzione di serenate e cantate a Roma, in spazi chiusi, disponiamo di alcune altre interessanti documentazioni iconografiche, che vale la pena di passare in rassegna, perché testimoniano ulteriormente quale fosse la dimensione performativa di siffatte composizioni, dotate di spiccata vocazione rappresentativa.

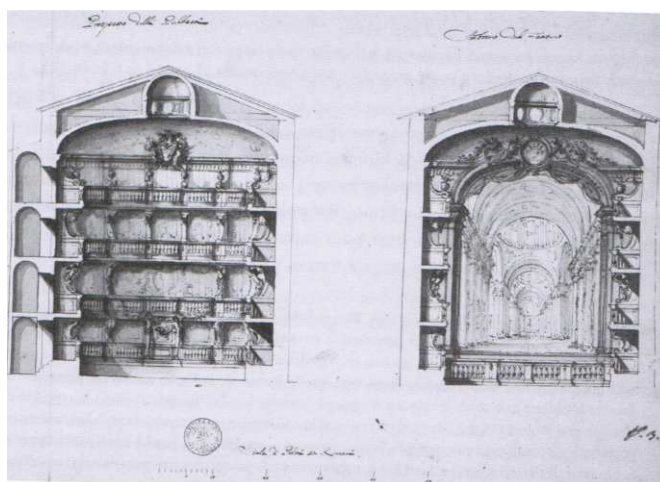


Figura 2. Teatro Ottoboni nel Palazzo della Cancelleria a Roma. A sinistra, spaccato trasversale con vista prospettica sui palchi; a destra, spaccato trasversale con vista sui palchetti di proscenio e sull'arcoscenico. Disegno di Filippo Juvarra, (I-Tn, Ris. 59, 1, f. 4).

La prima fonte è una lettera del Cardinal Leopoldo de' Medici che riferisce circa l'esecuzione, a lui dedicata, della cantata *La Circe* (1668, poesia di Giovan Filippo Apolloni, musica di Alessandro Stradella) nella villa Aldobrandini "Belvedere", a Frascati, proprietà di Olimpia Aldobrandini Phamphilij, principessa di Rossano. La composizione fu eseguita nella "Stanza de' Venti" (stanza di Apollo) che contiene una "fontana con gruppo ligneo dipinto, raffigurante Apollo e le Muse sul Monte Parnaso"¹⁶; la lettera informa che "contigui alla fonte erano aggiunte (*sic*) due pezzi di scene boscherecci (*sic*) su le quali uscirono tre personaggi leggiadramente vestiti"¹⁷; si trattava di due pezzi di scena, due quinte dipinte che consentivano l'entrata e l'uscita dei personaggi (Figura 3).

¹⁶ Cfr. ALESSANDRO STRADELLA, *Tre cantate per voci e strumenti*, a cura di Harry Bernstein, Gabriella Biagi Ravenni, Carolyn Gianturco, Ilaria Zolesi, coordinamento di Carolyn Gianturco, Laaber, Laaber-Verlag, 1997 («Concentus Musicus», X), p. VIII.

¹⁷ La lettera è citata in GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Le due Circe dello Stradella ovvero notizie circa l'esecuzione di una Circe di Alessandro Stradella*, in *Alessandro Stradella e Modena*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Modena, 15-17 dicembre 1983), a cura di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale, 1985, pp. 31-43: 34.

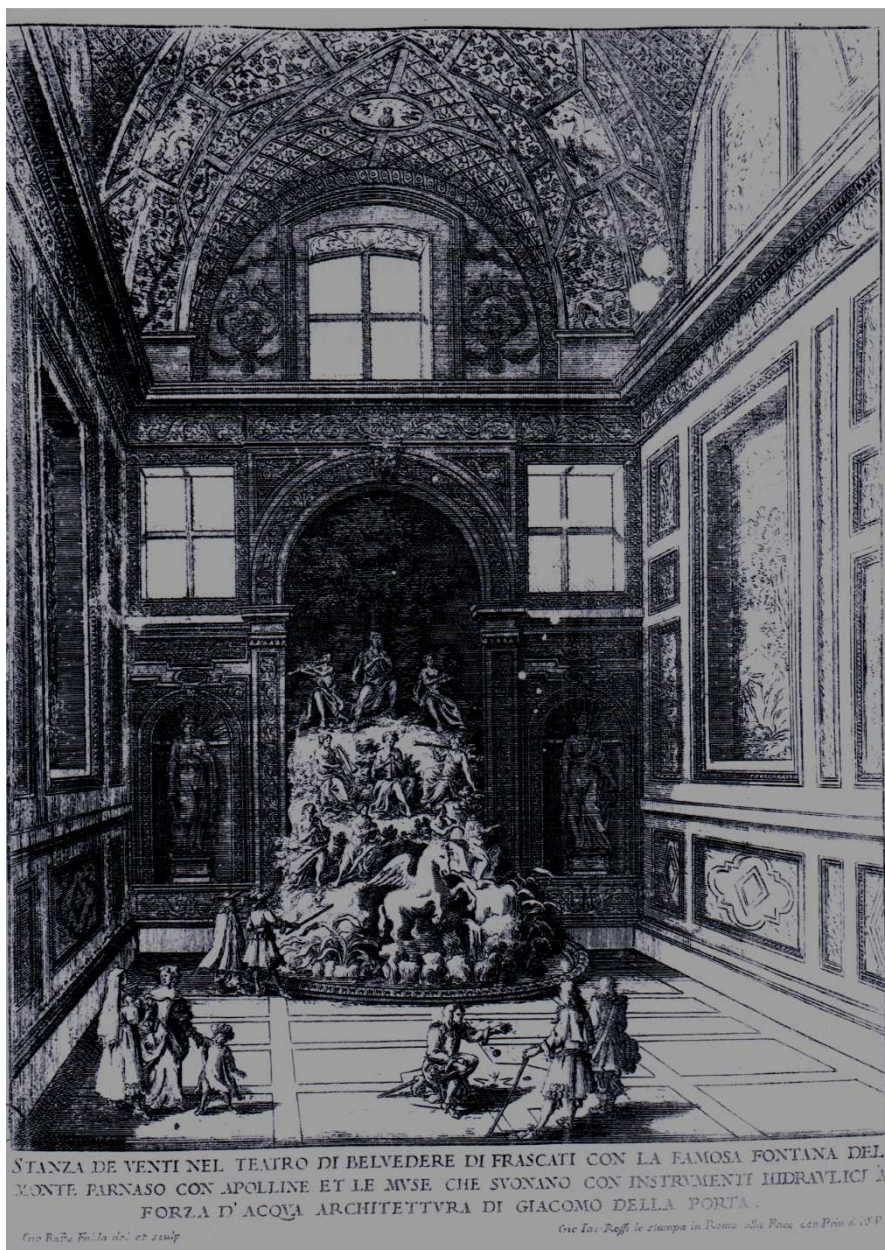


Figura 3. Giovanni Battista Falda (1643-1678), Villa Aldobrandini “Belvedere” a Frascati, Stanza de’ Venti (Stanza d’Apollo). L’incisione è tratta da *Le fontane delle ville di Frascati, Parte seconda*, Roma, circa 1670.

Nell’immagine successiva (Figura 4) che rappresenta l’esecuzione di una cantata a Roma, due decenni dopo il periodo che ci interessa (si tratta del *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* del giovane Metastasio, musica di Giovanni Battista Costanzi). I personaggi, in linea con i contenuti descrittivi ed encomiastici del sottogenere della cantata pastorale, sono tutti e tre seduti, di fronte al pubblico nella classica disposizione oratoriale.

Nella contabilità Ruspoli (committente) e Ottoboni (colui che ospitò l'esecuzione) non è rimasta traccia di voci di spesa riconducibili ad un allestimento scenico della cantata.

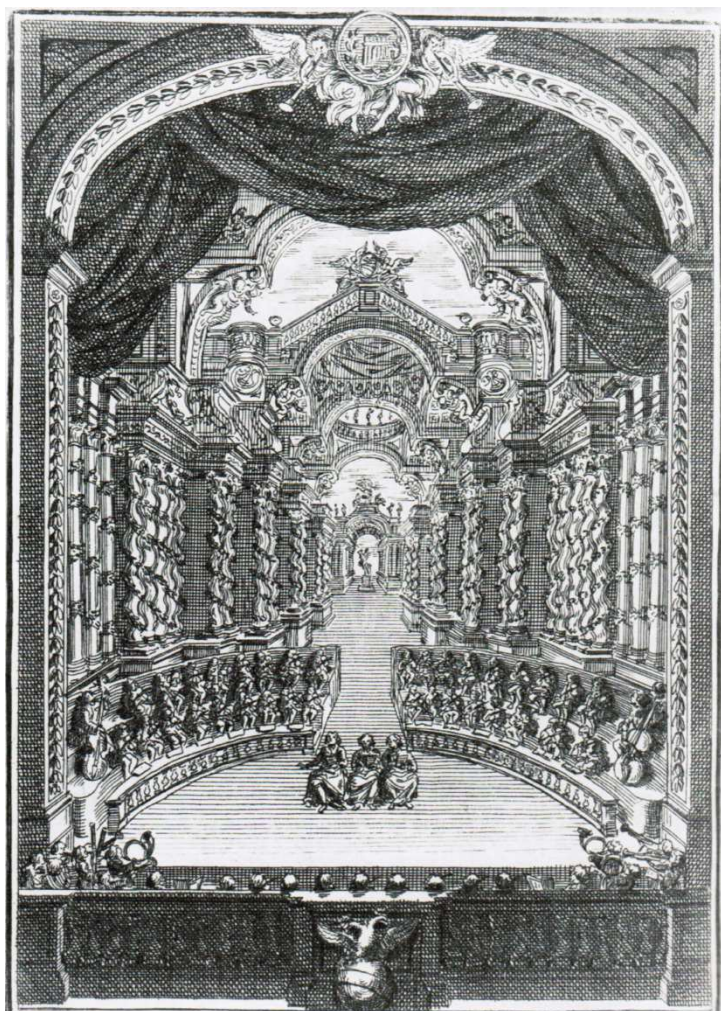


Figura 4. Incisione tratta dal libretto del *Componimento sacro per la festività del SS. Natale*, Roma, De Rossi, 1728. I-Rvat, JJJ IX 30 (int. 22).

E tuttavia, come già s'è anticipato, anche nel caso di esecuzioni in forme parateatrali (cioè con un piccolo palco, due quinte e costumi) spesso si utilizzavano quelle succitate “robe di casa” oppure, nel caso del teatro Ottoboni alla Cancelleria, materiali scenici preesistenti, parte del piccolo magazzino teatrale che dobbiamo supporre annesso a quel teatro.

Nel caso della cantata händeliana è possibile che – data la natura e il contenuto di alcune sequenze che prevedono entrate e uscite dei personaggi o il nascondimento di Tirsi nella sequenza fra Clori e Fileno – come accaduto nella cantata *La Circe* di Apolloni e Stradella, ai lati del palco siano state poste due quinte “non per creare una scena, ma

solo per permettere ai personaggi di nascondersi prima di entrare”.¹⁸ In ogni caso, al di là delle condizioni di esecuzione, che possiamo solamente congetturare, è chiara l’organizzazione di scene-sequenze della cantata in esame.

3.5. *I personaggi*

I tre personaggi hanno nomi fra i più comuni del repertorio cantatistico, naturali portatori di una forte componente di stereotipia connaturata a questo genere. Essi sono tuttavia dotati, nel nostro caso, di alcune tenui connotazioni individuali, le quali in una certa misura li caratterizzano e che in parte sono funzionali all’attivazione e allo sviluppo del conflitto drammatico. Dal punto di vista della stereotipia, riconosciamo in Clori, Tirsi e Fileno tre ‘tipi’ ricorrenti nel repertorio dei personaggi arcadici: i due giovani sono un’incarnazione dell’innamorato ingenuo e sofferente, Clori della pastorella scaltra e seduttrice.

A un secondo livello è possibile comunque notare alcune varianti, che vanno nella direzione di una caratterizzazione più individuale: Tirsi è più impulsivo e tormentato; dopo aver assistito nascosto nella grotta alla libertina doppiezza della sua amata Clori, prorompe in esclamazioni d’ira che troveranno seguito nel successivo drammatico diverbio con la fanciulla.

Fileno è più mite e pronto al perdono. Quando egli, nella seconda parte, assiste a sua volta allo spettacolo della doppiezza di Clori, non prorompe in esclamazioni d’ira, non entra in scena chiedendo spiegazioni o vendetta, ma al contrario, per evitare ulteriori conflitti, attende che Clori esca di scena, si disillude e propone al rivale la rinuncia all’amore esclusivo e l’accettazione di una morale misogina in risposta alla volubilità femminile.

Entrambi i personaggi conoscono un’evoluzione: da sostenitori dell’amore assoluto diventano fautori dell’amore relativo, soggetto al capriccio e all’infedeltà. In termini filosofici passano dall’amore idealizzato e totalizzante a quello libertino.

Clori, la prima donna, l’oggetto del desiderio attorno a cui ruota la breve vicenda è personaggio statico nella sua ricorrente doppiezza. Tale è all’inizio, alla metà e alla fine.

¹⁸ Cfr. l’intervento di Carolyn Gianturco nella Diskussion che segue l’articolo di HANS JOACHIM MARX, *Festinszenierungen Römischer Oratorien und Serenaten in Barockzeitalter*, in *Musick in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest*, Laaber, Laaber-Verlag, 2004 («Analecta musicologica», XXXIII), p. 374.

Nel finale napoletano il suo intervento nell'ultimo recitativo non aggiunge molto: suona anzi come una teorizzazione della sua condotta, poiché ella convince i due pastori che l'unico modo per non soffrire in amore consiste nell'esser servi del capriccio e non dell'amore.

3.6. *Spazio e tempo*

Minime sono le determinazioni spaziali esplicite, riferibili allo spazio in cui fisicamente si muovono i personaggi. Il paesaggio, come già nella cantata *Aminta e Fillide* e diversamente da quanto accade in *Daliso e Amarilli*, è elemento implicito. La 'scena' virtuale, presupposta nella mente dello spettatore, viene a determinarsi all'incrocio di più suggestioni mnemoniche, costituite dal paesaggio così come determinato nella poesia arcadica, nel repertorio cantatistico e nel melodramma. Si tratta di un teatro 'mentale' il cui più immediato referente mnemonico-visivo è forse individuabile nelle scenografie del dramma per musica fiorito a Roma fino agli ultimi anni del Seicento.

Il paesaggio naturale è evocato attraverso pochi elementi che rimandano al tradizionale *locus amoenus*: nel secondo recitativo Tirsi preannuncia che si nasconderà dentro un "vicino speco", dunque una grotta, che per sineddoche rimanda implicitamente all'idea del monte, del bosco e dell'ombrosa frescura. È questa l'unica determinazione diretta (che pone agli esecutori il problema della presenza di un fondale dipinto o di una semplice quinta). Altre determinazioni, indirette, contribuiscono a integrare la costruzione dello spazio. Queste ultime non sono riferite direttamente alla dimensione spaziale in cui si trovano i personaggi e si colgono in prevalenza nelle arie, perlopiù imperniate su un paragone col mondo naturale. Nella seconda aria di Tirsi "Quell'erbetta che smalta le sponde", troviamo alcuni costituenti del *locus amoenus*: l'erba, il ruscello, l'albero; nell'aria di Clori "Va col canto lusingando" compaiono l'usignolo e il suo canto melodioso fra le fronde.

Altre determinazioni, affidate a piccole spie linguistiche contribuiscono alla definizione dello spazio interiore della scena 'virtuale'. Da esse lo spettatore desume che ci si trova in uno spazio aperto, delimitato da un ampio orizzonte, il quale consente di scorgere a distanza i personaggi, come accade nel momento in cui Tirsi, alla fine della

prima sequenza (vv. 1-37), si nasconde perché ha visto Clori che si sta avvicinando: “Ecco Clori che appunto | tutta gioia sen viene” (vv. 32-33). Nella terza (vv. 113-180) Clori esce per andare a pascolare le sue “candide pecorelle”, la presenza delle quali presuppone gli ampi prati e le fresche fonti del paesaggio bucolico.

3.7. *Allegorie in Arcadia*

La cantata è stata oggetto di tentativi di lettura in chiave simbolica da parte della Kirkendale e della Harris. La prima si muove da una tradizionale prospettiva storica, che la porta a ricercare eventuali riferimenti simbolici alle persone dei committenti – in questo caso il marchese Ruspoli e il cardinal Ottoboni.¹⁹ Secondo tale visione, dietro i nomi dei tre personaggi si nasconderebbero le figure di Francesco Maria Ruspoli (Fileno), di Pietro Ottoboni (Tirsi) e della moglie del Ruspoli, Isabella Cesi (Clori). Afferma la Kirkendale: “I due uomini corteggiano Clori invano. Tirsi è per Fileno ‘amico e compagno’. Entrambi pensano di abbandonare i loro sospiri d’amore. Ma nel terzetto finale tutti sono d’accordo che la vita senza amore non è possibile.”²⁰

Contrariamente alle sue abitudini, che brillano per acribia e rigore storico, la studiosa non fornisce ulteriormente spiegazioni a questa proposta interpretativa, che ad un’attenta disamina del testo poetico sembra non trovare alcun elemento che la giustifichi. Semmai, sono appunto i contenuti che, come si è precedentemente rilevato, risultano permeati di implicazioni libertine e misogine, a rendere insostenibile una siffatta lettura.

Se effettivamente dietro Clori si nascondesse la figura della nobile consorte del Ruspoli, tale identificazione sarebbe suonata quanto mai inopportuna, se non irriguardosa, alle orecchie degli interessati: il disinvolto comportamento della pastorella è indizio di carattere di ‘fraschetta’, doppia, infedele e lasciva (epitome di questi comportamenti è l’ultima aria della fanciulla: “Amo Tirsi ed a Fileno | creder fo d’essergli amante”). Nel duetto che conclude la seconda parte (cfr. versione romana) Clori è additata dai due pastori quale negativo emblema dei corrotti costumi della donne contemporanee; nel recitativo di Fileno che precede l’aria “Povera fedeltà”, la bucolica

¹⁹ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 385.

²⁰ *Ibidem*, p. 385.

pastorella d'Arcadia è indicata quale cattivo modello per le dame che vivono nelle "ampie cittadi"; nel finale napoletano, le parole di Clori, che aprono il recitativo a tre, invitano i due pastori ad accettare l'amore 'libero' – o meglio libertino – come l'unica strada per non soffrire. Alla luce di queste risultanze è davvero difficile ipotizzare che l'anonimo poeta dell'*entourage* Ruspoli (forse lo stesso precettore di casa, abate Francesco Xaverio Mazziotti) potesse concepire un simile testo – vero specchio di vizi muliebri – alludendo alla consorte del committente. Un discorso analogo si può fare in relazione all'identificazione di Ruspoli e Ottoboni con i personaggi di Tirsi e Fileno, i quali nella conclusione della cantata (recitativo e duetto conclusivi) professano, come si è anticipato, un 'credo' cinico, libertino, misogino che ben difficilmente potrebbe riferirsi alle virtù e alla moralità del marchese (in predicato di esser reso principe dal papa Clemente XI) e del cardinale (vicecancelliere di Santa Romana Chiesa).

Nella sua monografia *Handel as Orpheus* – il cui filo rosso è la tesi che vede nelle cantate del periodo romano una criptica celebrazione dell'omosessualità, nascosta sotto vesti mitologiche e pastorali – la Harris sostiene che l'amore esclusivo, richiesto invano a una donna seduttrice e doppia, porterebbe i due pastori (Tirsi-Ottoboni, Fileno-Ruspoli) a instaurare un'amicizia maschile, e che la cantata sarebbe dunque un'esaltazione di tale amicizia, superiore, poiché libera dalle implicazioni erotiche, a quella fra uomo e donna. L'amicizia fra Tirsi e Fileno (dotata di un risvolto omosessuale o meno) sarebbe dunque una sublimazione dell'amore eterosessuale.²¹ Secondo la studiosa è vero che la misoginia del finale romano dovette risultare inopportuna (come già suggerito da Marx) allorché il lavoro venne ripreso a Napoli nell'estate del 1708 (probabilmente in seno ai festeggiamenti nuziali dei duchi D'Alvito), ma aggiunge tuttavia che il cambiamento dovette esser effettuato anche in ragione di un sottinteso (forse specifico) omosessuale.²²

È una chiave di lettura che, alla luce delle precedenti considerazioni sul contesto della committenza, appare assai discutibile, e che presenta evidenti forzature interpretative, dipendenti dal fatto che l'autrice vuol far rientrare in un teorema critico anche questa cantata. Alla base di siffatta interpretazione crediamo che ci sia anche un fraintendimento del senso del testo. Nel penultimo recitativo Fileno invita l'amico a "scacciar gelosa cura" e a far sì che il "cor sia servo del capriccio e non d'amore": cioè

²¹ ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 156.

²² *Ibidem*, p. 156.

del capriccio di lei. E l'aria che segue "Come la rondinella dall'Egitto" conferma che trattasi del "capriccio" della fanciulla. Tirsi poco dopo risponde all'ex rivale che ora è d'uopo far di necessità virtù: amarla, spartirsene i favori, finché ella sarà giovane e bella. È difficile cogliere in queste parole un sottinteso omosessuale, semmai è netto l'orientamento eterosessuale in chiave eudemonistica e libertina. I due giovani diventano sodali e solidali per spartirsi senza conflitti i favori della pastorella, ma solo finché sarà loro conveniente.

Alla luce delle componenti misogine e libertine – e non omosessuali – rilevate, crediamo che sia più prudente, in relazione ad esse richiamarsi alle considerazioni di Hicks, il quale sostiene che le affermazioni misogine di Tirsi e Fileno – e, aggiungiamo noi, quelle libertine – probabilmente avevano un significato riferibile a fatti di attualità o a vicende della famiglia che per noi, in assenza di ulteriori elementi documentali, è irrimediabilmente perduto.²³

3.8. *Osservazioni stilistiche*

L'elaborazione retorica è in linea con le tendenze stilistiche dell'Arcadia romana del primo Settecento: il dettato sintattico dei recitativi e delle arie è nel complesso semplice e limpido, grazie a una presenza limitata di costruzioni con inversioni e iperbatì. Un maggiore addensamento di figure si rileva nelle arie, costruite, come si è visto, su paragoni naturalistici (l'erbetta e il rivo, la vite e l'olmo; una coppia di canori usignoli; l'onda del fiume; una fiera crudele; una rondinella) o, in un caso, tratti dall'ambito delle attività umane (il nocchiero). Nelle arie fanno capolino anche tradizionali metonimie che individuano la divinità mitologica in luogo dei suoi attributi (Nettuno, le Grazie e gli Amori, Ercole, Cupido).

Se sono frequenti i paragoni fra uomo e natura, è vero anche che la natura è sovente soggetta a un processo di umanizzazione, realizzato attraverso procedimenti metaforici: l'erbetta "baciando si sta" con le onde, i fili d'erba sono "lingue di verde speranza" (v. 21), la vite "pensa", "vuoi" (v. 27) e "insegnò" (v. 30); la femmina del "rusignolo" risponde alla sua compagna "sospirando" (v. 41), e l'onda del fiume "nega" o concede le

²³ ANTONY HICKS, note nel booklet del cd GEORGE FRIEDRIC HANDEL, *Clori, Tirsi e Fileno*, direzione di Nicholas McGegan, Harmonia Mundi 907045.

sue “spume” (v. 55). La tendenza all’umanizzazione coinvolge anche, ad altro livello, le parti del corpo dei personaggi: alla fine del recitativo iniziale di Tirsi, il labbro “vuol contro l’infedel porger l’accusa” (v. 15), ma “si pente il core e il tradimento scusa” (v. 16), mentre nell’aria di furore di Clori sarà il suo cuore a dire, una volta che Tirsi glielo avrà strappato dal petto, che “a Tirsi visse | e a Tirsi muore” (vv. 152-153). Al verso 144, di un fenomeno psicofisico come i sospiri si dice che “diran fedeli”.

In particolare la metonimia “cor”, per indicare l’animo, ricorre con frequenza in tutta la cantata, dall’*incipit* “Cor fedele, invano sperì” fino al terzetto conclusivo, quale emblema, vera e propria parola-chiave che esprime la centralità della tematica amorosa (vv. 16, 30, 65, 96, 105, 122, 149, 171, 209, 213, 217, 222, 237). Il meccanismo della personificazione è applicato anche a fenomeni psichici come il dolore: “vivro sempre infelice al duolo in seno” (v. 76) e a virtù morali come la costanza, la quale “scorterà in amarti ogn’opra” (v. 104).

Il gioco metaforico non è tuttavia continuato, ma discreto, secondo i dettami della poesia arcadica, che richiedeva metafore sperimentate “in opposizione alla strenua ricerca di novità dei poeti barocchi”²⁴. A tale riguardo, ricordiamo le tradizionali metafore nautiche “Eccomi giunto al lido, eccomi in porto!” (v. 98), quelle luministiche che identificano gli occhi come “rai del sol” (v. 113), quelle ‘materiche’ che dipingono l’animo duro come “di selce un cor” (v. 209), quelle ‘meteorologiche’ che (v. 222) indicano l’eccesso del sospirare e del piangere come “tempesta di sospir” e “nembo di pianti”. Sempre nel solco della tradizione sono alcune metafore che umanizzano, assegnandogli un tratto semantico di cui è privo, un fenomeno (i sospiri “diran fedeli” al v. 144) o una cosa (l’erbetta “baciando si sta” v. 19). L’unica metafora che sembra erede di echi barocchi è quella che appare nella seconda aria di Tirsi, nella quale i fili d’erba sono detti, con un marinistico cascame, “lingue di verde speranza” (v. 21). Fra le metafore ricorre in diversi passi l’immagine della “catena” d’amore (v. 9, v. 26, v. 64, v. 206), emblema della potenza di un sentimento che tiene avvinti i personaggi, determinandone il pensiero e il comportamento.

Un certo addensamento di figure si nota anche nelle sezioni di più forte valenza teatrale e drammatica: nel diverbio fra Clori e Tirsi, che apre la seconda parte, la spada con cui la fanciulla chiede che Tirsi le squarci il petto è designata con la tradizionale

²⁴ LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carrocci, 2009, p. 362.

sineddoche epico-tragica “ferro”, che si unisce ad altri stilemi di stile elevato, quali la triplice anafora “credimi”, “credimi”, “credilo” (vv. 136, 138, 142), l’iterazione allocutiva “Tirsi, mio caro, Tirsi” (v. 134) e le metonimie “pace” e “conforto” (v. 145) in clausola.

Per quanto concerne le scelte lessicali, il testo si pone sulla stessa linea delle cantate *Aminta e Fillide* e *Daliso e Amarilli*. Il registro prevalente è di elegante sostenutezza, con limitate incursioni nell’aulico per connotare le sezioni di più intensa drammaticità. Sentiti come spia di graziosa eleganza, abbondano i diminutivi con valore vezzeggiativo, tratto fra i più appariscenti della poesia arcadica: “erbetta” (v. 17), “pastorella” (vv. 47, 219), “pastorello” (v. 60), “vezzosette” (v. 107), “pargoletti” (109), “sospiretto” (v. 204), “rondinella” (v. 215), “donzella” (v. 183), “languidetti” (v. 201). L’uso di voci rare (aulicismi, arcaismi, latinismi) è contenuto, circoscritto a passi cui si vuol conferire particolare rilievo: ricordiamo, nell’aria d’esordio, la voce “vago” per ‘innamorato’ (v. 6), nel duetto fra Clori e Tirsi che chiude la prima parte, l’uso in forma di dittologia sinonimica delle voci “ostri” e “cinabro”, nel recitativo che lo precede (in cui ha luogo il giuramento fra i due innamorati) la dittologia “sacra e giura”, nella sequenza ‘tragica’ che ospita il diverbio fra Tirsi e Clori (vv. 114-154), le voci “angue” (v. 118), “ferro micidial” (v. 135), “ferro” (148), “estinta” (v. 135), “fiede” (v. 150 e 83).

3.9. *L’aspetto metrico*

Per favorire un’immediata visione d’insieme dell’assetto metrico proponiamo una tabella sinottica,²⁵ in relazione ai seguenti descrittori:

- tipologia di numero chiuso (aria, duetto, trio)
- *incipit* testuale
- tipologia versale

²⁵ Lo schema rimico dei numeri chiusi, nella colonna di destra, è un adattamento di quello utilizzato da Folena nel suo pionieristico studio sulle cantate di Vivaldi: cfr. GIANFRANCO FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 132-190: 151. Le lettere maiuscole indicano gli endecasillabi, le minuscole gli altri versi. Le rime interne sono indicate fra parentesi tonde. Un apice indica la rima tronca, due apici quella sdrucciola. La rima finale, che in genere unisce le due unità strofiche è indicata con x. Quando le rime unitive sono due, le indichiamo con x e y. La lettera maiuscola indica un endecasillabo, la minuscola tutti gli altri versi.

- tipo strofica
- tipo rimica

FORMA	INCIPI	STROFE	VERSI	RIME
1 Aria TIRSI	“Cor fedele, invano sperì”	2 tristici	ottonari	abc' abd'
2 Aria TIRSI	“Quell'erbetta che smalta le sponde”	1 tetrastico 1 tristico 1 tetrastico 1 tristico	1 decasillabo 3 senari 1 decasillabo 2 senari 1 decasillabo 3 senari 1 decasillabo 2 senari	aab'x' ccx' dde'x' ffx'
3 Aria CLORI	“Va col canto lusingando”	1 distico, 1 tristico	ottonari	ax bbx
4 Aria FILENO	“Sai perché l'onda del fiume”	2 tristici	ottonari	aax' bbx'
5 Aria CLORI	“Conosco che mi piaci”	2 tetrastici	3 settenari 1 quinario	ab'b'x' c'd'd'x
6 Aria FILENO	“Son come quel nocchiero”	2 pentastici	settenari	abbcx' addex'
7 Duetto CLORI FILENO	“Scherzano sul tuo volto”	2 tetrastici	settenari/endecasillabi ottonari/endecasillabi	aXbX caXX
8 Duetto CLORI TIRSI	“Férmati! No, crudel!”	2 tristici	2 settenari 1 quinario	a'a'x' b'b'x
9 Aria TIRSI	“Tra le fere la fera più cruda”	2 tristici	1 decasillabo 2 senari	aax' bbx'
10 Aria CLORI	“Barbaro, tu non credì”	2 tetrastici	3 settenari 1 quinario	abc'x' abdx
11 Aria CLORI	“Amo Tìrsi, ed a Fileno”	1 distico 1 tristico	ottonari	ax abx
12 Aria FILENO	“Povera fedeltà”	1 distico 1 tetrastico	1 settenario 1 quinario 4 ottonari	a'x' bbcx
13 Aria TIRSI	“Un sospiretto d'un labbro pallido”	2 tristici	quinari doppi	a"a"x' ca"x'
14 Aria FILENO	“Come la rondinella dall'Egitto”	2 distici	endecasillabi	ABAB
15 Duetto CLORI TIRSI FILENO	“Senz'occhi e senza accenti”	2 tetrastici	settenari	aabx' ccx'
15 bis Terzetto CLORI TIRSI FILENO	Vivere e non amar”	2 tetrastici	settenari	a'b'a'x' c'c'd'x'

La tendenza regolarizzatrice dell'Arcadia si riflette in una *facies* metrica sorvegliata, in cui si rileva la tendenza all'aria di due strofe isometriche (9 casi su 16). Tracce di eterometria (5 casi su 16) rimangono in arie di diversa foggia: due strofe di due o tre settenari seguiti da un quinario (3 casi su 16), due strofe costituite da un decasillabo seguito da senari (2 casi su 16). Due soli sono i casi di polimetria (nel duetto che

conclude la prima parte “Scherzano sul tuo volto” e nell’aria di Fileno “Poverà fedeltà”). Si notano alcune corrispondenze fra personaggio e metro: a Clori sono assegnate due arie con settenari e quinari e due con ottonari; a Tirsi due arie in decasillabi e senari, una in ottonari, e una in quinari doppi; a Fileno un’aria in ottonari, una in settenari, una in forma di polimetro, una in endecasillabi. Clori, che si mantiene emotivamente e psicologicamente costante nel corso della cantata è caratterizzata da scelte metriche più ‘regolari’, mentre i due pastori, più tormentati e soggetti a una modificazione emotiva e psicologica, si presentano con un dettato metrico più vario e irregolare. Accanto a queste considerazioni, che proponiamo con la dovuta cautela, osserviamo tuttavia che siffatta varietà metrica, oltre che riconducibile ad eventuali *liaisons* fra metro e personaggio, risponde alla primaria esigenza di fornire al musicista una gamma variata di schemi ritmici, sui quali egli possa tessere un ordito musicale vario e vivace, qualità particolarmente rilevante in un testo cantatistico di ragguardevoli dimensioni, il quale in assenza di costumi, macchine e scenografia, può tener desto l’interesse dell’ascoltatore affidandosi esclusivamente alla capacità della musica di costruire una convincente drammaturgia ‘virtuale’, un coinvolgente flusso di narrazione musicale.

4. *Analisi del testo musicale*

Ouverture, La minore, **C** [Lentement] - *Vitement*

Organico: violino I e oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, viola, b.c.

Una solenne *Ouverture* alla francese, strutturata nei due canonici movimenti lento-veloce, funge da introduzione alla cantata.

La tonalità minore, i pomposi ritmi puntati, le sferzanti *roulades* di bassi e violini del *Lentement* creano un’atmosfera di *pathos* nobile e magniloquente (Es. 1), che nel *Vitement* diviene drammatica concitazione, veicolata da un breve motivo puntato, sottoposto a un trattamento fugato che pervade l’intera sezione (Es. 2).

Nel complesso si tratta di un’*Ouverture* di registro drammatico, che parrebbe più consona alla nobiltà di un dramma per musica che alla *medietas* di una cantata arcadica di

argomento amoroso. Crediamo che si possa tentare una risposta da diverse angolazioni: il gusto del compositore, la committenza e le implicazioni drammaturgiche.

Questa tipologia di introduzione non costituisce un caso isolato nel catalogo händeliano dei primi anni. Una rassegna dei drammi per musica e delle cantate degli anni 1705-1710 evidenzia che le *ouvertures* alla francese sono modello esclusivo per i primi e ricorrente per le seconde: precedono i drammi per musica *Almira* (Amburgo 1705), *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (Firenze 1707), *Agrippina* (Venezia 1709) e due cantate ‘grandi’: quella per soprano, archi e coro “Donna che in Ciel” (Roma 1707) e quella a due voci e strumenti *Aminta e Fillide* (Roma 1706).

Ouverture
Lentement

The musical score is for the Ouverture of *Aminta e Fillide*, marked *Lentement*. It is written for Violino I, Violino II, Viola, and Basso (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo). The score shows measures 1 through 13. The key signature is one sharp (F#). The tempo is *Lentement*. The score includes a trill (tr.) in measure 13.

Esempio 1

Esempio 2

Un'*ouverture* alla francese era stata inizialmente premessa all'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Roma 1707), ma avendo posto in serie difficoltà il primo violino e direttore Corelli,²⁶ che ad essa non riusciva ad imprimere la necessaria energia, fu sostituita con una più italiana *Sonata*, ripresa poi, con alcune varianti, come introduzione all'oratorio *La Resurrezione* (Roma 1708). Quest'ultimo episodio evidenzia l'iniziale scelta del modello francese anche per i due oratori, scelta sulla quale agirono fattori esterni alla logica compositiva, quali appunto la difficoltà di esecuzione da parte dei musicisti romani non abituati allo "stilo francese"²⁷. In ogni caso questi dati sono comunque rivelatori di una marcata predilezione del compositore per il modello alla francese a

²⁶ JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G.F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, p. 34.

²⁷ *Ibidem*, p. 34.

discapito della sinfonia italiana in tre tempi, predilezione poi confermata in tutta la successiva produzione di Händel. Lo stile francese del resto, contaminato con quello tedesco e italiano, era praticato dagli operisti di Amburgo, dal più anziano Keiser e dal coetaneo Mattheson; e Händel stesso ne aveva dato saggio nell'*Ouverture* e nelle danze dell'*Almira*.

E una testimonianza di tale predilezione di Händel è ravvisabile, sebbene indirettamente, nell'incontro amburghese con Gian Gastone de' Medici riferito da Mainwaring. Durante il colloquio il musicista si espresse in termini assai negativi sullo stile italiano, dichiarando di "non trovare nulla in quella musica che rispondesse al carattere elevato che Sua Altezza le attribuiva. All'opposto la trovava tanto ordinaria da credere che i cantanti, diceva, dovessero essere angeli per renderla accattivante".²⁸ Non si cita espressamente lo stile francese, ma la denigrazione di quello italiano è una implicita esaltazione degli stili tedesco e francese.

Sul piano della committenza, non è da escludere che l'adozione dello stile francese sia in qualche modo connesso al gusto e al ruolo politico del Cardinal Pietro Ottoboni, nel palazzo del quale fu molto probabilmente eseguita la cantata. Gusto del committente e uso 'politico' degli stili nazionali non vanno sottovalutati. La presenza dello stile francese in posizione incipitale, dunque in posizione di rilievo, potrebbe esser letta come un tributo, una forma di saluto al Cardinale Pietro Ottoboni, che in quegli anni, nel Sacro Collegio, era esponente di spicco del partito filo-francese, tanto che nel 1709 fu nominato da Luigi XIV "protettore degli interessi francesi" a Roma.²⁹

Accanto alla predilezione del compositore per lo stile francese e a possibili, sottili valenze 'politiche' di questo, non bisogna dimenticare altre considerazioni interne all'officina del compositore. Una rassegna dei brani introduttivi di opere e cantate di quegli anni porta alla constatazione che i tre drammi per musica degli anni 1705-1709 (e in un primo momento anche i due oratori), la cantata con coro HWV 233 e le cantate a due e tre personaggi, di grande estensione, HWV 83 e 96 (entrambe distinte in due parti) sono precedute da *ouvertures* alla francese. Cantate ad una voce e strumenti come il *Delirio*

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

²⁹ L'uso degli stili nazionali come strumento di comunicazione 'politica' non era inconsueto nella Roma dei primi del '700, in cui avevano sede gli ambasciatori di tutte le grandi potenze europee. Secondo l'ipotesi formulata da Kirkendale, la cantata francese per soprano e basso continuo *Sans y penser* HWV 155, fu commissionata dal marchese Ruspoli nel luglio del 1707, come omaggio per il Cardinal Joseph La Trémoille, "de facto ambasciatore di Luigi XIV presso la Santa Sede": cfr. KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 371; per la datazione p. 400 e 414.

Amoroso HWV 99, “Ah! crudel, nel pianto mio” HWV 78, “Tu fedel, tu costante” HWV 171, oppure a due voci ma di più ridotte dimensioni, come la cantata *Il duello amoroso* HWV 82 e la serenata *Olinto Pastor Arcade alle Glorie del Tebro* HWV 143, sono precedute da una italiana “sonata”.³⁰

L'*ouverture* sembra essere un segnale di ‘importanza’, un indizio del fatto che ci troviamo di fronte a una composizione di più ampia mole e impegno compositivo. L’origine di questa predilezione è probabilmente da ricercare nelle *ouvertures* di Lully, imponenti brani che aprivano le *tragedies lyriques*, il genere più elevato e nobile nel sistema dei generi teatrali. Dunque queste introduzioni sarebbero un indicatore di importanza e solennità, per composizioni drammatiche di particolare estensione, impegno e densità contenutistica.³¹

A conclusione di queste osservazioni, tutte di carattere ‘esterno’ alla composizione, è lecito passare a una domanda di carattere ‘interno’, relativa al rapporto fra le parti che compongono il tutto: che significato può avere un brano di questa estensione e di tale carattere in rapporto al contenuto della cantata?

La cantata a due *Aminta e Fillide* HWV 83, che celebra la vittoria dell’amore come figlio di costanza e fedeltà, si apre con un’*Ouverture* francese solenne e luminosa, poi ripresa nel *Rinaldo*. La cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, a dispetto dell’irenica cornice pastorale, si conclude, nella primitiva versione romana, col trionfo dell’amore incostante e doppio (una vittoria del libertinismo sulla costanza e la fedeltà): l’*Ouverture*, drammatica e tetra, sembra stare alla cantata come un prologo, una sintesi, in termini puramente musicali, della pessimistica ‘morale’ finale.

Mutatis mutandis è quello che accade nell’*Ouverture* del *Don Giovanni* di Mozart, introduzione che offre una sintesi semantica del dramma che seguirà. Alla fine di *Clori, Tirsi e Fileno* trionfano l’intrigo, l’inganno, l’infedeltà, che i due pretendenti Tirsi e Fileno sono costretti ad accettare come connaturati all’amore e all’indole femminile. Nonostante le apparenze emerge un libertinismo amaro. Si tratta di un finale che, rimanendo in ambito mozartiano, ricorda la morale eudemonistica e tetra del ‘filosofo’ Don Alfonso nel *Così fan tutte*. Händel, drammaturgo di grande istinto, non rinuncia

³⁰ La serenata *Aci, Galatea e Polifemo* e la cantata *Apollo e Dafne* sono prive di introduzione strumentale, molto probabilmente il compositore si servì di un brano precedentemente composto.

³¹ Cfr. URSULA KIRKENDALE, *Il re dei Cieli e il re di Francia: su un topos nella maniera di Lully*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, pp. 53-106.

all'occasione di una pagina iniziale singolare, anomala nel suo piglio tragico per una cantata amorosa. Essa dovette suonare per quegli ascoltatori romani del 1707 come un ulteriore fattore che rese la sua musica originale e ardita.

1) Aria, Tirsi, "Cor fedele, invano sperì" *8abc', abd'*

Soprano, b.c.

Sol maggiore, **C** [Andante]

Sezioni	A				B		<i>Da capo</i> A
Versi	<i>Rit. b.c.</i>	a'	a''	<i>Rit. b.c.</i>	b'	b''	
		1-3	1-3		4-6	4-6	
Armonia	I	I-V	I	I	vi	iii	
Motivi	$\alpha\beta$	γ	δ	β	γ'		

L'aria d'esordio di Tirsi, riflessiva nella prima terzina, sentenziosa nella seconda, sintetizza il significato della vicenda che va incominciando: è inutile sperare che vi sia fedeltà in Clori la quale, come tutte le belle, brama l'amore di più innamorati. Tirsi è solo in scena e il brano, da un punto di vista drammaturgico, rappresenta un momento di stasi, nella forma di un soliloquio in cui il pastore, senza esserne troppo convinto, cerca di disilludersi.

Dopo le atmosfere fosche dell'*Overture*, la prima aria segna un netto rasserenamento: la tonalità maggiore, la riduzione dell'organico al solo basso continuo, le melodie di cordiale cantabilità evocano una scena arcadica e serena.

Dopo un breve ritornello bimotoivico (α mis. 1-4, β mis. 4-7), il pastore intona un'aria dal carattere di canzonetta sillabica, i cui nuovi e vari motivi (mis. 7 γ , mis. 18 δ) stabiliscono un ulteriore fattore di differenziazione rispetto alla concentrazione tematica del fugato dell'*Overture* (Es. 3).

E tuttavia, pure all'interno di questa semplicità sillabica, il compositore fa mostra di alcune finzze di scrittura, tese a lumeggiare parole gravide di significato per gli sviluppi della vicenda: la voce "Cor" nell'*incipit* (mis. 7) è intonata con inizio anacrusico che ne prolunga il suono sul tempo forte della misura successiva, cagionando l'effetto di

destabilizzazione della precedente quadratura ritmica; una duplice messa di voce isola e sottolinea la parola “fè” (mis. 16-17, 26-27), mentre un melisma discendente sul verbo “speri” (mis. 20-21) pare simboleggiare la sconfitta cui è destinata la speranza vana.

The musical score is for a vocal piece with a continuo. It is written in G major (one sharp) and common time. The vocal part is in the soprano register, and the continuo part is in the bass register. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staff. The score is divided into five systems, each with a measure number (5, 10, 14, 18) at the beginning. The lyrics are: "Cor fe - de - le, in va - no spe - ri", "di tro - var nel sen di Clo - ri fe - de c - gua - le al - la tua fé, fe - de c -", "gua - le al - la tua fé, al - la tua fé", and "Cor fe - de - le, in va - no spe - ri di tro -".

Esempio 3

Tre parole, tre concetti che la regia musicale pone in significativo rilievo: la fedeltà, la fiducia, la speranza (vana). Sono i tre ‘mattoni’ semantici sui quali è costruita l’intelaiatura concettuale della cantata.

Una fondamentale unità di carattere contraddistingue anche la sezione B, che inizia con un motivo derivato dal motivo γ (mis. 35-37) nella tonalità relativa minore, la carica malinconica della quale tuttavia è presto stemperata da un disegno di progressione discendente. A livello armonico, la sezione B si distingue da quelle (modulanti e instabili) della maggior parte delle arie seguenti, poiché presenta un percorso semplice, limitato a due sole tonalità (Mi minore e di Si minore).

L'aria comunque, pur sortendo un effetto di innocente semplicità pastorale, è strutturata in modo denso e coeso: i due motivi (α e β) del ritornello iniziale circolano come una corrente sotterranea in ciascuna sezione, riemergendo ora come formule che contrappuntano i disegni della voce (procedimento simile all'ostinato, mis. 12-13, 19-24, 37-39), ora come materiale di sutura (mis. 16-18, 26-28, 32-35, 42-44).³²

Da un punto di vista drammaturgico, le caratteristiche di questo brano iniziale, breve e sillabico, sobriamente accompagnato dal basso continuo, in apertura di una cantata il cui fascino dipende in buona misura anche dalla varietà della tavolozza timbrica, sembra svolgere la funzione di tradurre in termini musicali la situazione di equilibrio iniziale che di lì a poco sarà turbata. In secondo luogo, l'assenza degli strumenti e l'enunciazione sillabica consentono una maggiore focalizzazione sul testo che, come si è precedentemente anticipato, presenta un'anticipazione della morale della cantata.

Recitativo, Tirsi, "Povero Tirsi, quanto" La minore – Re minore

2) Aria, Tirsi, "Quell'erbetta che smalta le sponde" *10a6ab'b' 10c6c'x' 10d6de'x' 10f6fx'*

Soprano, violino I e II, viola, b.c.

Sol minore, 6/8 [Tempo di siciliana]

Sezioni	A			B		A			B		A		
Versi	a'	a''	Rit	b'	b''	a'	a''	Rit	b'	b''	a'	a''	Rit
	1-4	1-4		5-7	5-7	8-11	8-11		12-14	12-14	1-4	1-4	
Armonia	i-III	I		III	v	i-III	I		III	v	i-III	I	
Motivi	α	α'		α''		α	α'		α''		α	α'	

Nel recitativo, un'aspra armonia di 7^a diminuita sull'*incipit* "Povero Tirsi" (mis. 1) e un decorso armonico in tonalità minori traducono la tormentosa condizione di Tirsi, che ricorda le sue sofferenze per il legarsi d'amore a Clori, ne teme l'infedeltà, ma poi non osa accusarla.

³² Sui procedimenti compositivi adottati da Händel nelle cantate cfr. ELLEN T. HARRIS, *The Italian in Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 468-500.

L'aria è costruita su paragoni naturalistici, che sembrano avere qui una doppia funzione: da un lato definiscono una 'scena' di paesaggio arcadico (con morfemi del *locus amoenus*: l'erba, il rivo, l'albero), dall'altro istituiscono un'opposizione fra condizione umana (l'infedeltà di Clori) e natura (erba e vite, personificate, quali simboli di costanza). Le rime si incaricano di conferire evidenza alle parole-chiave "costanza" e "costante".

Violino I

Violino II

Viola

TIRSI

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

1. Quel - l'er - bet - ta che smal - ta le spon - de d'un ri - vo, e col -
2. Bion - da vi - te ch'al - l'ol - mo di - let - ta sì for - te, sì

Esempio 4

Il paragone con una natura silenziosa e 'buona', cui il pastore guarda con nostalgia, è tradotto musicalmente in termini di malinconico languore. L'aria è una siciliana in Sol minore (la tonalità che secondo Mattheson è adatta ai "moderati lamenti")³³, in cui alle frasi interrogative del testo corrisponde uno sviluppo fraseologico della voce (motivo α) punteggiato da un gioco di pause dal carattere misterioso, in cui i violini rispondono in eco, sullo sfondo di enigmatiche cadenze sospese³⁴ (Es. 4 e 5).

La sezione B, di brevissimo respiro, propone un'unica enunciazione della strofa su un motivo derivato da α , nella tonalità relativa maggiore, per poi recuperare l'atmosfera nostalgica di A concludendosi con una modulazione a Re minore. La struttura di quattro strofe, anomala rispetto alle altre arie, suggerisce a Händel uno scarto rispetto alla forma, sistematicamente utilizzata, dell'aria col 'da capo', che qui è sostituita da una costruzione

³³ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 237-238; cfr. anche RITA STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Rochester, University of Rochester Press, 1996, p. 274.

³⁴ Un uso simile delle *tierves coulées* si riscontra nella cantata *Il duello amoroso*, HWV 82, nell'aria in tempo di siciliana "È vanità d'un cor".

strofica (ABABA), il cui carattere disadorno e iterativo è un probabile simbolo della semplicità bucolica del pastorello Tirsi.

Esempio 5

Recitativo, Tirsi, “Se il guardo non vaneggia” Fa maggiore – La minore

3) Aria, Clori, “Va col canto lusingando” *8ab cb*

Soprano, violino I e flauto dritto soprano unisoni, violino II e flauto dritto contralto unisoni, viola, b.c.

Fa maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A						B		Da capo A
Versi	<i>Rit.</i>	a° (motto)	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1	1-2	1-2	1-2		3-5	3-5	
Armonia	I	I	I	I-V	I		iv-ii-vi	v-i-iii	
Motivi	α	α'	α'	α''	a'''	α	β	β''	

Nel recitativo, l'apparizione di Clori determina in Tirsi emozioni duplici (piacere di vederla/ doloroso ricordo delle pene d'amore) e lo induce a nascondersi per spiare gli atti, mettendola in tal modo alla prova. La musica asseconda i due 'affetti' con procedimenti chiaroscurali: un pedale di Fa maggiore per la visione di Clori (mis. 1-3), una 5^a diminuita discendente al canto (mis. 5), seguita da una virata a Re minore sulle parole "per raddoppiarmi le nascenti pene" (v. 34); una modulazione a Do maggiore (mis. 6) nel momento in cui Tirsi progetta di spiare, una desolata cadenza in La minore (mis. 8) quando presagisce che assisterà alla di lei infedeltà.

Clori, preannunciata da Tirsi con teatrale procedimento deittico ("ecco Clori" v. 32), entra 'in scena' con un'aria di ampie dimensioni (di 'sortita?'), intonata alla presenza di Tirsi (nascosto in un "vicino speco" v. 35) e del pastore Fileno, giunto con lei. Come già la precedente, anche questa è imperniata su un paragone naturalistico: ora è un canoro "rusignolo" a fornire al personaggio un modello di rispecchiamento. Il distico iniziale descrive il garrulo corteggiamento dell'uccello, la terzina la malinconica risposta della femmina – nella quale ella si identifica – che teme "affanno e duolo" (v. 42).

La prima aria di Clori, dopo due arie di piccole dimensioni e prevalentemente sillabiche, è un numero di maggiore impegno strutturale, strumentale e vocale. La sezione A è incorniciata da due ampi ritornelli (mis. 1-18, 75-92) e il testo del distico è intonato tre volte per intero (a' a'' a'''). La mimesi del canto degli usignoli viene affidata a due flauti dritti obbligati, che ora raddoppiano i violini, ora dialogano con essi e con la voce, alla quale è assegnata una linea melodica abbellita da melismi su singole note o da ampie progressioni. Non è escluso che anche il ritmo ternario, danzante, di minuetto veloce, sia in rapporto con l'intento mimetico (Es. 6). L'imitazione del canoro dialogo fra i due usignoli è realizzata con una scrittura che sottopone a giochi di eco (mis. 1-3) il motivo principale (α , mis. 1) e due motivi da esso derivati (α' , mis. 4; α'' mis. 5). La

scrittura in eco assume diverse forme: il motivo principale è ripetuto dai violini e dai flauti in forte e piano (mis. 1-3), oppure ad altezze diverse (mis. 3), o ancora in un gioco antifonico, fra violini, flauti e basso continuo (mis. 4-7). L'assenza di un secondo motivo contrastante (spesso presente nei ritornelli) sembra qui funzionale all'elaborazione in eco, che funziona se effettuata con lo stesso motivo o con motivi simili.

The musical score for Example 6 is divided into four systems, each with five staves (Violin I, Violin II, Flute, Bassoon, and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 9-12):** Features a melodic line in the Violin I and Flute parts, marked with a *p* (piano) dynamic. The Bassoon and Cello/Double Bass parts provide a harmonic foundation.
- System 2 (Measures 13-16):** The Violin I and Flute parts are marked *solo*. The Bassoon and Cello/Double Bass parts continue the harmonic support.
- System 3 (Measures 17-20):** The Violin I and Flute parts are marked *tutti* and *f* (forte). The Bassoon and Cello/Double Bass parts also enter with *f*. The vocal line (soprano) begins with the lyrics "Va col can - to lu - sin -".
- System 4 (Measures 21-24):** The Violin I and Flute parts are marked *p* and *pp* (pianissimo). The Bassoon and Cello/Double Bass parts also enter with *p* and *pp*. The vocal line continues with the lyrics "gan - do, va col can - to lu - sin - gan - do la sua".

Esempio 6

L'entrata della voce avviene secondo la tecnica del motto (nella sua forma sintetica: frase vocale sul primo verso, risposta strumentale, ripetizione della frase vocale e suo

sviluppo). La prima frase vocale è derivata da α ed ha un andamento melismatico (un melisma per ogni terzina), figura mimetica che sembra alludere al gorgheggiare dell'usignolo. Le successive frasi vocali utilizzano cellule melodiche (α' e α'') già udite nel ritornello. Tutte e tre le intonazioni della strofa si concludono con un ampio passaggio melismatico, in figurazioni di terzine (forse mimesi della lusinga del canto dell'uccello): la prima su "rusignolo", con un disegno di carattere iterativo, la seconda su "lusingando", con una progressione discendente; la terza con una progressione ascendente, ancora sulla parola "lusingando". La regolarità delle tre progressioni è compensata da una cadenza evitata (mis. 46 e 47).

La sezione B inizia con un breve motivo (β) in Sib maggiore, che interrompe le figurazioni di terzine, seguito da una modulazione non preparata a Sol minore. L'atmosfera festosa improvvisamente si rabbuia e tale rimane sino alla fine della sezione: il canto è sillabico e l'unico abbellimento è una messa di voce sulla parola "duolo" (mis. 111-113). Contrariamente a quanto accade nella sezione B di altre arie (quasi sempre accompagnata dal solo basso continuo) gli strumenti (violini e flauti) continuano ad accompagnare la voce e a dialogare con essa, in modo particolarmente evocativo nel punto in cui, con piccoli incisi e pause sulle parole "sospirando gli risponde" (mis. 95-98) sembrano imitare le sospirose e malinconiche risposte della femmina dell'usignolo.

Recitativo, Clori, Fileno "Dubbia così, o Fileno" Re minore – Fa maggiore

4) Aria, Fileno "Sai perché l'onda del fiume" $8aax' bbx'$

Contralto, violino I, II, viola, b.c.

Re minore, ♩ [Andante]

Sezioni	A			B		Da capo A
Versi	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
	1-3	1-3		4-6	4-6	
Armonia	i-III	i-iv-i	I	vi	iii	
Motivi	α	α'	α	β	β'	

Nel recitativo, Clori riprende il concetto espresso nell'aria precedente: sospettata di tradimento, teme a sua volta di essere tradita e non si fida. Fileno non le crede e teme – a ragione – che la causa sia il suo amore per Tirsi. Ha inizio così il conflitto dialettico fra i due, sul quale si incentra la prima parte della cantata. È il recitativo che innesca l'agone fra i due e Händel ne evidenzia gli snodi emotivi e concettuali con un itinerario armonico modulante costellato di armonie e intervalli dissonanti.

Fileno ribadisce nell'aria il proprio timore con un paragone naturalistico: il comportamento di Clori è comparato all'onda del fiume, che nega la vista delle sue bianche e piacevoli schiume perché le destina al mare. Il brano si pone dunque in rapporto di continuità con le due precedenti arie di paragone, costituendo la terza tappa di un itinerario di immagini la cui *dispositio* è la seguente: vegetali (l'erbetta e la vite), animali (l'usignolo), uno dei quattro elementi (l'acqua).

The musical score for Example 7 is presented in five staves. The top three staves are for the string ensemble: Violino I, Violino II, and Viola. The fourth staff is for the vocal part of Fileno, and the fifth staff is for the basso continuo, which includes the Violoncello, Contrabbasso, and Cembalo. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score begins with a repeat sign. The lyrics for Fileno are: "Sai per - ché l'on - da del fiu - me ne - ga ad al - tri le sue spu - me? per - ché al mar le de - sti - nò, sai per - ché, sai per -". A section marked "4 FILENO" begins with the lyrics "spu - me? per - ché al mar le de - sti - nò, sai per - ché, sai per -".

Esempio 7

Dopo l'aria 'grande' e virtuosistica di Clori, Fileno fa la sua 'sortita' con un'aria 'piccola', che dal punto di vista della caratterizzazione musicale lo pone sullo stesso piano di Tirsi (Es. 7). Anche egli, come il suo rivale, intona un'aria di carattere malinconico, che lo rappresenta in una condizione di minore forza psicologica rispetto a Clori. Fileno intona la prima strofa senza ritornello strumentale, con l'enunciazione sillabica di un motivo cantabile (α) disposto in progressione discendente, contrappuntato dal basso continuo (senza contrabbasso) che esegue scale discendenti in

ritmo puntato, il cui fluire è forse interpretabile come figurazione della placida corrente del fiume. Quello del pastore è un canto disadorno e spoglio, in cui solo alla fine della seconda enunciazione della strofa compare un unico esteso melisma di terzine, in progressione ascendente. Gli strumenti (violini I e II, viola) entrano quando la voce ha terminato la sua parte, eseguendo il motivo α di Fileno in forma imitativa, con un procedimento che si richiama alla tipologia della secentesca aria ‘con ritornelli’. La sezione B, di dimensioni pari ad A, di nuovo accompagnata dal solo basso continuo (senza contrabbasso), inizia con un nuovo motivo (β), in Fa maggiore luminoso e nostalgico, presto attratto verso le tonalità di Sol e La minore, che riportano la sezione nell’atmosfera malinconica della sezione precedente. Gli strumenti chiudono con una ripresa abbreviata del ritornello.

Recitativo, Clori, “Vezzoso pastorello” La minore – Si minore

5) Aria, Clori, “Conosco che mi piaci” $7ab'b'5x\ 7c'd'd'5x$

Soprano, violino I e II, oboe I e II unisoni, b.c.

Sol maggiore, 12/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		Da capo A
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V~vi	iii~I-V~I	I	iv-ii~iii	I~vi~ii	
Motivi	$\alpha\beta$	$\alpha'\beta$	$\alpha''\beta$	$\alpha\beta$	$\gamma\beta$	$\gamma'\beta$	

Nel recitativo, Clori lusinga Fileno “tanto incredulo più quanto più bello” e ribadisce il concetto che non l’amore per altri la trattiene dall’accettare la dolce catena, ma il “dubbio timor”, la paura di esser tradita. La veste musicale è dominata dalle tonalità minori e le voci “fingi” e “catena” – vere e proprie parole-chiave della cantata – sono armonizzate con aspri accordi di settima diminuita (mis. 5 e 7).

Dopo tre arie di paragone naturalistico, un’aria di introspezione psicologica: Clori confessa in termini espliciti (“Conosco che mi piaci”) la sua attrazione per Fileno e il suo timore di assecondarla.

Esempio 8

Le caratteristiche del brano suggeriscono che la fanciulla è il personaggio ‘forte’: canta in tonalità maggiore, con agogica veloce, accompagnata dagli strumenti impegnati in ampi ritornelli iniziali e finali; le sue arie hanno andamento di danza, la prima di minuetto, la seconda di brillante giga.

I due ‘affetti’ contrastanti espressi nel testo trovano un’icastica definizione musicale in una dialettica fra i due motivi del ritornello iniziale: uno triadico e affermativo (α), uno cromatico, capriccioso (β) nei suoi ritmi puntati e nelle sincopi. Su questi due motivi è intonata la prima quartina: il verso “Conosco che mi piaci” sul motivo α , la parola “affanni” sul sospirato motivo β (Es. 8). La sezione B, nel tono relativo minore,

esordisce con un nuovo motivo (γ), ma poi è quasi interamente costruita sul motivo (β), il cui carattere cromatico e modulante ora è utilizzato per illustrare con due successivi passaggi melismatici la parola “inganni”. A differenza di quanto accade nelle arie di Fileno e Tirsi, la cui sezione B è breve ed accompagnata dal solo basso continuo, qui gli strumenti continuano a interagire con la voce, contribuendo alla dilatazione di una sezione le cui dimensioni sono quasi pari a quelle di A. Il compositore, con questa seconda aria di Clori, offre una pittura attentissima degli ‘affetti’, a livello ‘macro’, con la scelta di due motivi contrastanti e a livello ‘micro’, con un lavoro di cesello sulle parole ‘dense’ del testo.

Recitativo, Clori, Fileno “Dunque sperando invano” Si minore – Do maggiore

6) Aria, Fileno, “Son come quel nocchiero” *7abbcx' addex'*

Contralto, violino, viola I e II, Flauto I e II, b.c.

Fa maggiore, 6/8 [Allegro moderato]

Sezioni	A				B	<i>Da capo</i> A
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	
		1-5	1-5		6-10	
Armonia	I	I-V-I	I	I	ii-I-vi-iii	
Motivi	α	β	γ	α	δ	

Nel breve recitativo, Clori rassicura il preoccupato Fileno e gli dichiara amore, ma aggiunge anche – non senza un ironico sottinteso – di farlo perché mossa a pietà dalla sua bellezza. Fileno, come fosse un eroe d’opera seria chiede un giuramento di fedeltà, ma Clori gioca e simula. Fileno comincia in tonalità minore (e n’ha ben d’onde) e chiede alla fanciulla se egli dovrà sempre vivere di speranze. Alla risposta di Clori, la quale dichiara di concepire un sentimento d’amore, Händel mantiene l’armonia in tonalità minore. La musica sembra esprimere la verità profonda di nascosta dalle parole: la pastorella sta mentendo, la sua dichiarazione dovrebbe essere luminosa, in tonalità maggiore ed è invece rivestita di una musica malinconica. Fileno, lungi dal rispondere gioioso, risponde con una interiezione (“Ah” v. 81) enfatizzata da un inaspettato accordo di Sol minore (segue il La minore di Clori) quasi presagisse che quell’amore non

è sincero e che gli arrecherà ulteriori sofferenze. Solo alla richiesta che lei gli giuri fedeltà la musica si rasserenava modulando a Fa e Do maggiore.

Nell'aria seguente, Fileno si esprime di nuovo con un paragone (questa volta non più tratto dal mondo naturale, ma dall'ambito delle attività umane) rappresentato dalla tradizionale immagine nautica del nocchiero nel mare in tempesta. Finché Clori non avrà giurato fedeltà, Fileno sarà come un timoniere fra i marosi, che non ha pace finché non giunge in porto e non bacia la riva.

Händel concepisce un'aria di ridotte dimensioni, connotata dal delicato timbro dei flauti e delle viole. Non dunque un'aria di tempesta – a cui si riferiscono le immagini del testo – con organico al gran completo e rapinosi passaggi in stile 'furioso', ma un'aria in tempo di minuetto, di cantabilità elegante, che sembra contraddire il testo poetico. La musica interviene a connotare Fileno come personaggio innamorato, ma di indole mite e conciliante (Es. 9).

Il brano è introdotto da un breve ritornello strumentale, imperniato su un unico motivo (α) assegnato ai flauti e alle viole, le cui figurazioni di semicrome sembrano alludere al moto delle onde. La voce intona i versi 1-4, con enunciazione sillabica, la prima volta su un nuovo motivo (β), di carattere galante e ameno, la seconda su un motivo (γ) in forma di progressione ascendente. Nella sezione B, entro il breve respiro di dieci misure (mis. 27-36) Fileno enuncia una sola volta la quartina, su un motivo (δ) in Sol minore che si sviluppa seguendo capricciosamente l'andamento dei versi, con frequenti modulazioni. Lo accompagna uno strumentale ridotto al solo basso continuo senza contrabbasso, che rende ancora più delicata e intima la sfera d'espressione in cui si muove il personaggio.

The musical score for Example 9 is presented in a system of six staves. The top four staves are for the woodwinds: Flauto I, Flauto II, Viola I, and Viola II. The fifth staff is for the vocal part, labeled 'FILENO'. The bottom staff is for the basso continuo, labeled 'Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)'. The music is written in 8/8 time and features a delicate, minuet-like melody. The woodwinds play a recurring motif of eighth notes, while the vocal part and basso continuo provide a harmonic foundation. The overall texture is light and intimate, reflecting the character of the aria.

4

7

10

Son co - me quel noc-chie - ro che

do - po la pro-cel - la, in que-sta par - te, in quel - la, fin-ché non ba-cia il li - do, sem-pre pe -

nan - do va

Esempio 9

Recitativo, Clori, Tirsi, Fileno “S’altra pace non brami, altro conforto” Do maggiore – Fa # minore

7) Duetto, Clori, Fileno “Scherzano sul tuo volto” *8aX8bX 8c8aXX*

Soprano, Soprano, violino I e II, Oboe I e II, b.c.

La maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Dal segno</i> %
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	I	I	vi~iii~V-vi		
Motivi	α	$\alpha\beta$	$\gamma\epsilon\delta$	α	ζ	β'	

Nel recitativo, Clori e Fileno, ignari di essere osservati da Tirsi, si giurano eterna fedeltà, quasi fossero eroi di un dramma per musica, genere cui rimandano, a livello stilistico, gli stilemi aulici rappresentati al verso 96 dall'iperbole "eterna fede", dalla metonimia "cor" e dalla dittologia "sacra e giura". Tirsi, nascosto nel vicino "speco", prorompe (con un teatrale 'a parte') in parole ingiuriose ("empia", "spergiura" v. 97) verso la pastorella, mentre Fileno, coerente col paragone della sua precedente aria, esprime gaudio con le metafore nautiche "Eccomi giunto al lido, eccomi in porto!" (v. 98). È questo uno dei momenti di più diretta derivazione teatrale della cantata, ne schematizziamo i costituenti:

1. tre personaggi 'in scena'
2. due piani di rappresentazione (quello di Tirsi e quello di Clori e Fileno)
3. il 'rituale' giuramento degli innamorati
4. il contrasto delle passioni (felicità degli innamorati *versus* disperazione del tradito Fileno).

L'architettura armonica evidenzia sapientemente gli snodi semantici del recitativo, privilegiando le tonalità minori – che connotano di un'aura inquieta le reciproche promesse di fedeltà di Clori e Fileno – oppure creando contrasti fra maggiore e minore, come accade nel punto in cui il Re minore e la concitazione dattilica delle semicrome, nell'esclamazione del disperato Tirsi (mis. 7), sono seguiti dal Sol maggiore, dalle semiminime e dalle crome del felice Fileno (mis. 8-9).

Nel duetto che chiude la prima parte, Clori e Fileno, accesi dalle reciproche dichiarazioni d'amore e di fedeltà, si lanciano in una vicendevole esaltazione della loro bellezza, espressa con ricchezza di colori retorici: nella prima quartina, iperboliche frotte di Grazie e Amorini "a mille a mille" sembrano scherzare e ridere sui bei volti (vv. 107,

109), nella seconda la dittologia sinonimica e metonimica (“ostri e cinabro” v. 110), seguita dalle metafore luministiche “care faville” (v. 112 e 113) e “due rai del sol” (v. 113) traducono con suggestione cromatica la bellezza dell’incarnato e degli occhi.

The musical score for Example 10 is written for a chamber ensemble. It consists of seven staves. The first four staves are for Oboe I, Oboe II, Violino I, and Violino II. The fifth and sixth staves are for the vocalists CLORI and FILENO, both of whom are silent in this section. The seventh staff is for the Basses (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the woodwinds and strings. The second and third measures continue this pattern with some melodic development in the strings and woodwinds. The vocalists remain silent throughout the three measures shown.

Esempio 10

Da un punto di vista strutturale e drammaturgico, il duetto è l'acme della prima parte, per l'assommarsi della tensione generata dal conflitto fra i due pastori rivali, nonché fra Clori e il tradito Tirsi, che furente assiste al duetto di giubilo. Come vedremo, questo contrasto sarà il presupposto per il drammatico inizio della seconda parte.

Un ampio ritornello strumentale (mis. 1-11), che scaturisce da un brillante motivo dattilico (α mis. 1), di carattere quasi popolaresco, assegnato ai violini e agli oboi, definisce il carattere festoso del duetto (Es. 10).

13

gra - zie vez - zo - set - te, le gra -

Ri - do-no sul tuo lab - bro i par - go - let - ti a - mo - ri a
senza Fag.

16 V. I, Ob. I
V. II, Ob. II

CLORI
FILENO

mil - le a mil - le, a mil - le a mil - le, a mil - le, a mil - le, a mil - le, i par -

Bassi senza Fag.

19

le, scher-za-no sul tuo vol - to, scher-za-no sul tuo vol - to, sul tuo

go - let - ti a - mo - ri, ri - do-no sul tuo lab - bro, ri - do-no sul tuo lab - bro, sul tuo

Esempio 11

Clori e Tirsi intonano la prima quartina sul motivo dattilico iniziale (α), in modo sillabico, proseguendo poi con brevi cellule secondarie (β mis. 16, γ mis. 20, δ mis. 24, ϵ mis. 25-26) in un ordito che procede vivacemente in eco, per imitazione o per terze parallele (Es. 11). L'identità emotiva dei due amanti è tradotta con un gioco motivico che rimbalza fra le voci e con un decorso armonico semplice, affidato alle successioni I-V-I, con un fitto gioco di cadenze perfette (mis. 24, 27, 29) che incorniciano le frasi vocali.

La sezione B, sostenuta dal solo basso continuo, gravitante intorno a Fa \sharp e a Do \sharp minore, si presenta armonicamente più varia e mossata, contrastando con l'essenziale intelaiatura armonica della sezione precedente; si apre con un nuovo motivo (ζ mis. 40-41), che mantiene tuttavia il ritmo dattilico del motivo α , ed è strutturata secondo il medesimo principio che vede brevi motivi (uno è il già udito motivo β), esposti in eco o per terze parallele, come accade nelle ultime battute, ove le parole “a mille a mille, care faville” (mis. 51-54) vengono due volte ripetute, a mo' di motto conclusivo, emblema di un musicale *idem velle, idem nolle*.

Seconda parte

8) Duetto, Tirsi, Clori “Fermati! No, crudel!” $7a'a'5x\ 7b'b'5x$

Soprano, Soprano, violino I e II, b.c.

Si bemolle maggiore, C [Presto]

Sezioni	A				B		A dal segno S
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-3	1-3		4-6	4-6	
Armonia	I	I-V	V-ii-I	I	vi-ii	ii-V-ii	
Motivi	$\alpha\beta$	$\gamma\delta\epsilon\zeta\eta$	$\gamma'\beta\zeta$	$\alpha\beta$	$\alpha'\theta$	$\alpha't$	

Un teatrale attacco *in medias res* contraddistingue l'inizio della seconda parte: Tirsi adirato fugge, Clori lo insegue e lo trattiene, perché dopo averne tradito la fiducia cerca di parlargli e di placarlo. A livello di decorso narrativo e drammaturgico, è intervenuta

un'ellissi che ha soppresso il momento del primo incontro, del quale, nel duetto, sono presentate solo le conseguenze. Il poeta ha scelto un collaudato espediente teatrale, finalizzato ad attirare di nuovo l'attenzione degli ascoltatori dopo la pausa che in genere era collocata fra la prima e seconda parte. Nell'architettura della cantata e nel piccolo *plot* su cui essa si regge, il duetto è collocato in un punto strategico: presenta le conseguenze di quanto è accaduto nella sezione conclusiva della prima parte.

10

Fer - ma-ti! Son Clo - ri, e son fe - del, io son fe - del,

No, cru-del! Sei Clo - ri in - fi - da, sei Clo - ri in -

14

son Clo - ri, e son fe - del. Fer - ma-ti, fer - ma-ti!

fi - da, sei Clo - ri in - fi - da. No, no, no, no, cru -

17

Fer - ma-ti! Io son fe - de - le,

del, no, no, no, sei Clo - ri in - fi - da, sei Clo - ri in -

Esempio 12

L'impennata drammatica è dovuta al fatto che i due piani di conoscenza della realtà che quella scena (in cui Tirsi spiava le dichiarazioni d'amore fra Clori e Tirsi) ha generato, vengono ora a coincidere: Tirsi, che ha assistito al tradimento, distrugge il fittizio edificio costruito da Clori e in cui essa voleva imprigionarlo. Il momento è carico di tensione: i due personaggi sostituiscono il registro della *medietas* pastorale con quello sublime e tragico, interloquendo come due eroi d'opera seria. Tirsi attacca la fanciulla con dure parole di spregio e di condanna, apostrofandola come "crudele" e "infida"; parole cui ella risponde, per suscitare la pietà, con folli propositi di suicidio: "Pria morir" (v. 116) "vuoi che m'uccida?" (v. 117).

L'idea della fuga e dell'inseguimento è evocata da un'introduzione strumentale in tempo veloce, giocata su due motivi: il primo (α mis. 1-5) è una figura di crome in contrattacco, affidata ai violini primi e secondi, che sembra descrivere la fuga di Tirsi, il secondo (β mis. 2-5) è costituito da quartine di semicrome, che formano frammenti di scala, dapprima ai bassi e poi ai violini, possibile mimesi dell'inseguimento in cui è impegnata Clori.

Quando i personaggi entrano, con un serrato gioco di proposte e risposte, danno luogo a un duetto ideato con *ratio* teatrale (Es. 12). I due personaggi esprimono il dissidio con brevi cellule contrastanti, uno per ogni emistichio: "Fermati!" (γ mis. 10), "No, crudel!" (δ mis. 11), "Son Clori e son fedel" (ϵ mis. 11-12), "Sei Clori infida" (ζ mis. 12-13), "Son Clori e son fedel" (η mis. 14). Solo alla fine della doppia enunciazione del primo distico (mis. 19-23) le voci si scambiano gli stessi materiali melodici, ma pur sempre in una logica di contrasto, poiché la cellula che passa da una voce all'altra è seguita dalla comparsa di una diversa cellula. Il *match* vocale si conclude con la vittoria di Tirsi, che intona per l'ultima volta "Sei Clori infida" raggiungendo il Si^4 (mis. 26).

La sezione B, come avviene di frequente, è accompagnata dal solo basso continuo. Il testo poetico ha struttura e contenuto analoghi alla strofa precedente (Tirsi: "Lasciami" v. 16, "Non posso più soffrir" v. 17) ed è musicato in modo simile, con una cellula che ripropone lo stesso perentorio gesto melodico-ritmico (salto di quinta discendente) già udito all'inizio di A e procede poi con cellule contrastanti, le quali armonicamente si interrompono sulle tre cadenze sospese, che accompagnano la tragica interrogativa "Vuoi che m'uccida?" (v. 17 mis. 32-33, mis. 37-38, 39). Il vincitore del

secondo *match* dell'agone canoro è la simulatrice Clori, che intona per l'ultima volta la sua minaccia di suicidio azzittendo Tirsi con un impervio La⁴.

Recitativo, Tirsi, “Creder d'un angue al sibilo fatale” Sol minore-Re minore

9) Aria, Tirsi, “Tra le fere la fera più cruda” 10a6ax' 10b6bx'

Soprano, violino I e oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, viola, b.c.

Re maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		A da capo
Versi	<i>Rit.</i> a ⁰ (motto)	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
	1	1-3	1-3				
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-ii	IV	
Motivi	α β	β	γ	I	β'		

Nel recitativo, Tirsi, nonostante le minacce di suicidio di Clori, non si è placato e afferma che credere alle sue parole sarebbe come credere al sibilo del serpente, all'onda incostante del mare o come guardar in volto la terribile Medusa. La drammaticità del momento è evidenziata da un decorso armonico in tonalità minori, modulante, in cui le parole ‘dense’ sono evidenziate ora da armonie di 7^a diminuita (mis. 3), ora da intervalli (di 5^a e 7^a) nella linea vocale, che scolpiscono la declamazione (mis. 4).

The musical score for Example 13 is written for a chamber ensemble and a solo voice. The instruments are Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, TIRSI (solo voice), and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo). The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 3/8. The score shows a recitative section for Tirsi, with the vocal line starting on a whole note and then moving to a half note. The instrumental accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex melodic line in the upper staves.

Esempio 13

17

25

33

Tra le

fe - re la fe - ra più cru - da, tra le

fe - re la fe - ra più cru - da di fé me - no i - gnu - da per me non sa -

Esempio 14

Tirsi intona un'aria di paragone, in cui, ancora furente, paragona Clori alla più crudele delle belve (in quanto alla lealtà) e alla mostruosa e mitologica Sfinge (in quanto a lascivia). L'aria si inserisce nella ricca galleria di paragoni che avuto inizio nella prima parte della cantata, galleria che, accanto a immagini tratte dal regno animale e vegetale, ora viene arricchita dalla presenza di un mostro mitologico, ibrido fra uomo e bestia, il quale dà la misura della terribilità dei comportamenti di Clori.

Händel ha concepito un'aria 'grande', doviziosa nello strumentale, ornata da ampi passaggi concertanti affidati agli oboi (Es. 13). È introdotta da un ampio ritornello strumentale, il cui motivo (α) risulta costituito da due elementi: due arpeggi ascendenti di

semiminime (sul I e sul V grado) di archi e oboi, contrappuntati da una figura ritmica nei bassi, la quale migra nelle voci superiori (mis. 8) generando un inesausto moto di semicrome, che si chiude con una anticipazione dell'imminente motivo vocale (mis. 20-23).

A livello strutturale l'aria è costruita con la tecnica del 'motto' (motivo β), qui di carattere sillabico e declamatorio, con salti di ottava (mis. 27-28, 35-36, 40-41, 46-47) che chiudono lapidarie e imperiose le singole frasi (Es.14). Nella ripetizione della prima strofa (a"), sulla parola "fere", inizia una virtuosistica gara fra voce e oboi (mis. 49-56), con vorticosi figurazioni (γ) di sestine di semicrome, al vertice delle quali il soprano si impenna fino alla sua nota più acuta (Si^4 mis. 52, 54). L'agone si ripete altre due volte, l'ultima delle quali in una frase che ha un numero di battute più che raddoppiato (mis. 90-110), e in cui la girandola di sestine si trasforma in una nota tenuta, a gara con l'oboe primo, per dieci battute (mis. 101-110).

Dopo la riesposizione del ritornello per intero, segue una sezione B di ridotte dimensioni: il motivo β è esposto nella tonalità relativa minore, l'enunciazione è sillabica, lo strumentale ridotto al solo basso continuo. La sezione sembra intesa a concedere al cantante, dopo le precedenti acrobazie canore, un momento di tregua.

Recitativo, Clori, "Tirsi mio caro Tirsi" Si minore – Do# minore

10) Aria, Clori, "Barbaro, tu non credi" *7abc'5x 7abd5x*

Soprano, violino solo, violino I e oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, viola, b.c.

La maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B		A da capo
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4				
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-ii	v-iii	
Motivi	$\alpha\beta$	$\gamma\beta'$	$\gamma\beta''$	$\alpha\beta$	δ	δ'	

Il recitativo e l'aria costituiscono la sezione più drammatica della cantata. Clori reitera la minaccia di suicidio, unitamente ad accorati tentativi di convincere Tirsi del suo amore

e della sua fedeltà. Da abile stratega, sfodera tutto l'armamentario tragico-patetico delle suppliche: l'iterazione allocutiva del nome dell'amato, la dittologia "credimi e sappi" (v. 136), la triplice anafora del verbo "credimi", la perifrasi magniloquente "di quest'anima mia regger l'impero" (v. 137) e il climax semantico che culmina in una metonimia elogiativa, distesa in un solenne endecasillabo: "che Tirsi è la mia pace e il mio conforto" (v. 146).

Il compositore reagisce all'elaborazione retorica del testo con soluzioni che rendono questo recitativo il più armonicamente elaborato della cantata. Clori esorta, minaccia, supplica, elogia, ma ogni sua parola è una studiata simulazione. Un lungo, tensivo pedale di Si minore accompagna i primi due versi, una raggelante armonia di 7^a diminuita cade sulla parola "Tirsi"; un salto di 8^a conferisce risalto al "ferro" mortale, mentre l'imperativo "credimi" – la parola-chiave della fiducia – è incastonata, nella linea vocale, fra due intervalli di 7^a (minore e diminuita, mis. 5), che ritornano poco dopo (mis. 7-8, 9, 15) per connotare, all'insegna del dubbio e del sospetto, la supplica della fanciulla. Anche la tavolozza tonale è funzionale alla sottolineatura delle medesime parole: ogni membro dell'anafora "credimi" è accompagnato da un accordo modulante a un tono minore (Si minore-Mi minore, Re maggiore-Si minore, Mi maggiore-Do# minore), che suona inquietante e antifrastico rispetto alla semantica del testo; così come l'itinerario armonico si muove verso tonalità con un numero sempre maggiore di diesis (Si minore, La maggiore, Fa# minore, Mi maggiore, Do# minore) una caratteristica, questa, che connoterà, nelle opere future, le grandi figure di seduttrici, di cui è esempio emblematico Cleopatra.³⁵

L'aria ha le caratteristiche dell'aria "di furore", degna di un'eroina melodrammatica. Clori, quale abilissima stratega, nella prima strofa ritorna (è la terza volta dall'inizio della seconda parte) sull'idea della sua morte, ma alla minaccia di suicidio sostituisce l'invito, rivolto a Tirsi, ad ucciderla. La seconda strofa presenta la macabra immagine (di antica ascendenza letteraria) del cuore strappato dal petto, che, benché ferito e morente, dichiara amore e fedeltà per Tirsi.³⁶

³⁵ Cfr. HARRIS, *Handel as Orpheus*, cit. p. 147.

³⁶ La macabra immagine tragica ricorre anche nella cantata HWV 82 *Daliso e Amarilli* v. 58-59 e 66-67. È questo un elemento che potrebbe deporre a favore di una medesima paternità dei due testi, non tanto per la presenza dell'immagine, di per sé stereotipa nel formulario tragico, bensì per l'utilizzo di essa nel momento di più forte drammaticità della cantata, come strumento estremo di ricatto psicologico, volto a modificare il comportamento dell'interlocutore.

Il compositore, consapevole della posizione – di vertice drammatico della cantata – occupata da quest'aria, utilizza tutte le risorse d'organico e di forma per conferirle adeguato peso musicale.

Presto ma non prestissimo

Violino solo

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

CLORI

Bassi
(Violoncello,
Contrabasso,
Fagotto, Cembalo)

adagio

Esempio 15

Gli elementi di più immediata evidenza e più forte caratterizzazione sono una virtuosistica parte di violino concertante, la scrittura degli archi a tre parti con oboi e violini unisoni, e in particolare la bipartizione tematica, timbrica, dinamica e agogica che oppone, nel ritornello come nella parte cantata, una sezione in *Presto ma non prestissimo*, a

una sezione in *Adagio*. Tale bipartizione – unica in questa composizione e singolare nel contesto delle cantate – evidenzia i due ‘affetti’ fondamentali del testo: da una parte l’ira di Clori, dall’altra la pietà che essa vorrebbe suscitare in Tirsi (es. 15).

9 presto

12

Bar - ba-ro, bar - ba-ro, tu non

15 adagio

cre-di, cru-del, tu non ti fi-di, squar-cia col fer-ro il sen, e os-ser-va il co-re, e os-ser-va il co-

Esempio 16

La sezione iniziale del ritornello (mis. 1-6), in tempo veloce, è costituita da brevi incisi del *tutti*, cui risponde il violino solista con figurazioni di biscrome ribattute (il tremolo delle arie “di tempesta”), che ne caratterizzano la scrittura per l'intero brano (motivo α). Alla sesta misura, in corrispondenza di un accordo di Dominante, il solista, accompagnato dal basso, intona un disegno cantabile (motivo β), in tempo *Adagio* (mis. 6-8), che prosegue con figurazioni capricciose e cadenzali (mis. 9-10), le quali riconducono di nuovo al *Presto* che conclude il ritornello (Es. 16). La voce entra con un fulmineo ‘motto’ imperioso (γ), sulla parola “Barbaro” (mis. 11) – subito ripreso dagli strumenti – che si sviluppa poi in una frase vocale sillabica e di gesto declamatorio. L'energia cinetica che una tale *incipit* vocale sprigiona si infrange alla fine della prima frase, sulle parole “e osserva il core” in corrispondenza delle quali la musica si blocca di nuovo in una sezione di *Adagio* (mis. 17-19), per dar spazio a un motivo sospirato (δ), enunciato in un delicato dialogo fra voce e violino solista. La seconda intonazione della quartina (a") ripropone due volte la stessa opposizione fra sezione veloce (in cui ha luogo la gara di bravura fra del violino, impegnato in difficili tremoli di biscrome, con la voce, che alterna brevi cellule sillabiche con acrobatici melismi sulla parola “squarcia” (mis. 21-28, 31-36) e la sezione lenta, sull'espressione “e osserva il core” (mis. 28-30, 36-37). Dopo le figurazioni ‘di tempesta’ e le acrobazie vocali della sezione A, la parte B ha la forma di un breve episodio contrastante (mis. 51-60) in cui tutto diverge: il materiale motivico, lo stile di canto prevalentemente sillabico, il decorso tonale quasi sempre in minore (Fa \sharp , Si, Do \sharp minori), l'accompagnamento ridotto al solo basso continuo. Il contrasto della sezione B sembra funzionale alla messa in rilievo dell'impegnativa e *flamboyante* sezione iniziale, con la quale crea un efficace effetto di musicale chiaroscuro.

Recitativo, Clori, “Pur cederti mi è forza anco a dispetto” Re maggiore – Sol \sharp minore

11) Aria, Clori, “Amo Tirsi, ed a Fileno” *8ax abx*

Soprano, violino I, violino II, oboe I e II unisoni, b.c.

Mi maggiore, 3/4 [Tempo di minuetto]

Sezioni	A			B	A <i>da capo</i>
Versi	a' :	a'' :	Rit.	b'	
	1-2	1-2		3-5	
Armonia	I-V	V-I		iii	
Motivi	α	β	$\alpha\beta$	γ	

L'aria 'di furore' di Clori sortisce il suo effetto sull'innamorato (e ingenuo) Tirsi, il quale nel recitativo che segue cede alle parole della fanciulla, sebbene riconosca che ciò avviene a dispetto della "ragione offesa" a causa della bellezza di lei, capace di oscurare la razionalità e il senso di realtà. Clori risponde ripetendo che ciò che lui vide fra lei e Fileno non era che uno "scherzo gentil che uscì dal seno" (v. 167) ed esce di scena affermando che si è trattato di una sorta di amore usato come finto bersaglio: ha fatto creder di amare Fileno per coprire che il suo vero amore è Tirsi.

Nel recitativo i due interlocutori sono caratterizzati in modo contrastante: Tirsi, innamorato e fiducioso, si mantiene quasi sempre in tonalità maggiori (Re, La, Mi), che sembrano indicare che il suo sentimento e le sue parole sono sinceri.

Oboe I
 Oboe II
 Violino I
 Violino II
 CLORI
 Bassi
 (Violoncello,
 Contrabbasso,
 Fagotto, Cembalo)

A - mo Tir - si, ed a Fi - le - no cre - der fo d'es - ser - gli a -
 man - te; a - mo Tir - si, ed a Fi - le - no cre - der fo d'es-ser - gli a-man - te.

Esempio 17

Clori, che sta portando a compimento il suo inganno, entra sulla tonalità di Do \sharp minore e intona poco dopo un'aspra 7^a eccedente, che chiude il sintagma "T'inganni, ah sì, t'inganni" (v. 161), correlativo musicale del fatto che è lei stessa che sta ingannando. Nel prosieguo del recitativo si mantiene in tonalità minori, con una linea melodica spesso corrugata da intervalli eccedenti (4^a eccedente nella linea vocale, 6^a eccedente rispetto al basso sulle ultime sillabe del sintagma "sembianze ascose" mis. 17), da intervalli diminuiti (mis. 20, 22) e da modulazioni a tonalità lontane, come il Sol \sharp minore con cui si conclude il recitativo. Clori, seduttrice e ingannatrice, è dunque costantemente accompagnata da un'armonia tormentata e inquieta, con la quale Händel connota gli inganni e il tradimento che la pastorella sta perpetrando ai danni di Tirsi.

Nell'aria che segue, Clori enuncia una volta di più a Tirsi (e senza saperlo a Fileno, che come vedremo sta ascoltando poco discosto) la sua strategia: ella ama Tirsi, ma fa credere di amare Fileno. Questa è la sua forza: saper fingersi fedele a colui (Fileno) che non crede alla sua fedeltà.

Clori, dopo l'inquieto recitativo, intona un'aria 'piccola', la cui sezione A è divisa in due parti con segno di ritornello (Es. 17). Dopo l'esibizione virtuosistica nel 'furioso' dell'aria precedente, ora la pastorella si cimenta nel genere 'affettuoso' – con lo scopo di far cadere le ultime resistenze razionali e difensive del povero Tirsi – realizzato nelle forme di un galante minuetto dalla melodia cantabile, dalla struttura di canzonetta con due ritornelli, dall'assenza di introduzione strumentale. La vocalità di Clori diviene melliflua, morbida nei brevi melismi che lasciano intelligibile il testo, gravitante intorno al registro medio, con intervalli contenuti, prevalente grado congiunto e assenza di note acute (la nota più acuta è un Fa⁴). Anche la componente strumentale è evocatrice di tonalità soffuse e tenui, da delicato bozzetto pastorale, con gli oboi che dolcemente punteggiano il flusso melodico scandendo il ritmo. La singolarità del brano è dovuta anche al fatto che la musica della prima strofa viene ripetuta secondo il modello della secentesca aria 'con ritornelli'. Nella sezione B, che ha il respiro di dodici battute, Clori intona la terzina una sola volta, su un nuovo motivo nel tono relativo minore. È una piccola oasi malinconica in un'aria di vaporosa levità e di sensuale dolcezza.

Recitativo, Fileno "Va', fidati a promesse" La minore – Sib maggiore

12) Aria, Fileno “Povera fedeltà” 7a'5x 8bbcx

Contralto, b.c.

Do minore, **C** [Andante]

Sezioni	A		B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	b'	b''
		1-2	1-2	3-5	3-5
Armonia	i	i-III-iv	i	v-VII-V	iv-iii
Motivi	α	β	β	γ	γ'

Entra Fileno e ironico invita Tirsi a non credere alle promesse di una donzella, poi con piglio di moralista, si preoccupa di quali saranno le conseguenze del comportamento della dissoluta Clori sulle donne di città. È come se il poeta, per bocca di Fileno sentisse il bisogno di un intervento di distanziamento dalla libertina morale della fanciulla. Le tonalità minori e le settime diminuite sulle parole “giuramenti” e “faranno” conferiscono un affetto patetico e desolato alla moralistica *lamentatio*.

Andante

FILENO

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

Po - ve-ra fe - del -

tà, quan - to sei ra - ra, quan - to sei ra - ra! Po - ve-ra fe - del -

tà, po - ve-ra fe - del - tà, quan - to, quan - to sei ra - ra!

fine

Esempio 18

Nella breve aria polimetrica, costituita da un distico e da una quartina, Fileno sintetizza il precedente recitativo in un lamento sulla fedeltà delle donne e degli amanti. È un momento di disilluso moralismo, non privo tuttavia, probabilmente in ragione della cornice pastorale, di un'amara ironia, che sembra anticipare qualcosa della morale del dapontiano Don Alfonso.³⁷ Alla sentenziosa brevità del testo poetico corrispondono la semplicità della struttura musicale e l'essenzialità dell'accompagnamento, affidato al solo basso continuo. Per la disillusione e il moralistico lamento sulla fedeltà, Händel sceglie la tonalità "dolce e triste"³⁸ di Do minore, un canto sillabico e disadorno, accompagnato dal solo basso continuo, con figurazioni che suggeriscono tuttavia un ruolo solistico per il violoncello (Es. 18). Dopo una scarna introduzione di due battute, consistente in un disegno di accompagnamento (α), il distico viene enunciato due volte, senza ripetizioni di parole, su un motivo discendente (β) contrappuntato dalla figura d'accompagnamento (α) utilizzata come 'ostinato'.

Nella sezione B (eccezionalmente più estesa di A, probabilmente anche in ragione della maggiore ampiezza del testo poetico in essa intonato) la quartina conclusiva è presentata su un nuovo motivo (γ), alla dominante minore, contrappuntato dalla precedente figura d'accompagnamento. In questo contesto scarno, di declamazione sillabica, Händel non rinuncia alla sottolineatura figurale, con ampio melisma (mis. 13-14) della parola "candida", riferita a quella "fè" che verso la fine della cantata è un puro fantasma. Dopo le due arie in tono maggiore di Clori – una "di furore" e una "affettuosa" – il breve lamento di Fileno (che fra l'altro del *lamento* come genere recupera l'ostinato al basso) si configura nella successione della arie come il canto desolato di uno sconfitto d'amore, cui non rimane che l'arida consolazione di farsi moralista.

Recitativo "Non ti stupir, Fileno", Sol minore – Fa# minore

13) Aria, Tirsi, "Un sospiretto d'un labbro pallido" (quinari doppi) 5+5 a''a''x' c''a''x'

Soprano, violini unisoni, basso continuo

³⁷ LORENZO DA PONTE, *Così fan tutte o sia La scuola degli amanti*, I, 1, "È la fede delle femmine | Come l'araba fenice: | Che vi sia ciascun lo dice; | Dove sia nessun lo sa.", in *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1990, p. 577.

³⁸ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., pp. 244-245.

Si minore, 3/8 [Andante]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit. b.c.</i>	a'	a''	<i>Rit. strum.</i>	b'	
		1-3	1-3		4-6	
Armonia	i	i	i		III-VI-V	
Motivi	α	α	α	α	α	

Nel breve recitativo, Tirsi rivela a Fileno che poco prima (nascosto nel vicino “speco”) ha assistito a sua volta alle analoghe promesse di amore e fedeltà di Clori e non gli resta che riconoscere la forza (“le lacrime e i sospiri | i languidetti accenti” vv. 200-201) dell’arte persuasiva femminile.

Andante

Violino I, II

TIRSI

Bassi
(Violoncello,
Cembalo)

9 TIRSI
Un so - spi - ret - to d'un lab - bro pal - li - do, un dol - ce squar - do di ci - glio

16
lan - gui-do, spes-so in - ca - te - na - no gli Er - co-li an - cor, spes-so in - ca - te - na - no

23
gli Er - co-li an - cor; un so - spi - ret - to d'un lab - bro pal - li - do, un dol - ce squar - do

31
di ci - glio lan - gui-do, spes-so in - ca - te - na - no gli Er - co-li an - cor, spes-so in - ca -

Esempio 19

Pure in questo caso, la disillusione che ora accomuna i due pastori è espressa con tonalità minori e con frequenti modulazioni (Sol-Re-La-Si-Mi-Fa[#] minori).

L'aria riepiloga in forme sentenziose e descrittive quanto enunciato nel recitativo: sospiri, sguardi, suppliche “spesso incatenano gl'Ercoli ancor” (v. 206) e “ammollir possono di selce un cor” (v. 207). Anche Tirsi, come già Fileno, si esprime con un canto sillabico e disadorno, in una struttura musicale che ricorda (con la ripetizione di a" pressoché identico ad a') l'andamento di una canzonetta, di un'arietta popolare; è una semplicità di contenuto musicale che rimanda a quella della precedente aria di Fileno. I due personaggi risultano, verso la fine della cantata, i due ‘sconfitti’, per i quali la regia musicale di Händel struttura un significativo anticlimax.

L'aria, nella tonalità di Si minore – che per Mattheson è “bizzarra, melanconica e triste”³⁹ – con andamento di minuetto, inizia con un breve ritornello affidato al basso continuo, costituito da uno spigoloso motivo (α) disposto in progressione ascendente, riproposto poi dalla voce nelle due enunciazioni della strofa, con modalità prevalentemente sillabiche (Es. 19). L'armonia semplice (rimane nel tono d'impianto sia in a' sia in a") conferma il carattere di breve canzonetta pastorale, semplice e disadorna. Dopo questa atipica struttura di A, segue un ritornello strumentale che ripete integralmente a' e a", seguendo lo schema della secentesca aria ‘con ritornello’, in quegli anni ancora utilizzata da compositori della precedente generazione come Alessandro Scarlatti o Gasparini, ma ormai entrata nella fase di declino.

La sezione B inizia nel tono relativo maggiore, ma poi modula in Fa[#] minore, in cui rimane fino alla cadenza conclusiva. Di assai breve respiro è l'architettura della sezione, che si risolve nel giro di sedici misure, con una sola, stringata enunciazione della seconda strofa sullo stesso motivo (α) utilizzato nella parte A.

Recitativo, Fileno “Tirsi, amico e compagno” Do maggiore – Do maggiore

14) Aria, Fileno, “Come la rondinella dall'Egitto” 11ABAB

Contralto, arciliuto, violino, violoncello

Fa maggiore, **C** *Presto*

³⁹ *Ibidem*, pp. 250-251.

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a ⁰ (motto)	a'	<i>Rit.</i>	b' b'		
		1	1-2		3-4 3-4		
Armonia	I	I	I-V-I	I	vi~iii iii		
Motivi	α	α'	α'	α	β β'		

Nel recitativo, Fileno replica con parole di rinnovata amicizia, chiamando Tirsi “amico e compagno” (v. 210) e in tale nuova solidarietà, dimentico del passato antagonismo, invita Tirsi ad accettare di buon grado di asservire il loro “core” al capriccio femminile e non alla chimera dell’amore assoluto ed esclusivo. L’appianamento di ogni conflitto – fra i due pastori e fra essi e Clori – è evidenziato da un decorso armonico semplice e lineare, imperniato sulle tonalità maggiori, privo di armonie dissonanti, e che – singolarmente rispetto agli altri recitativi – inizia e finisce in Do maggiore.

Fileno, nell’ultima aria della cantata, propone ancora una volta un paragone naturalistico: come la rondinella, sebbene ferita, ritorna dall’Egitto al suo nido lontano, così egli torna ad amare Clori, nonostante i tradimenti da lei perpetrati e le ferite morali che gli inferto. La composizione si avvia verso la conclusione con un paragone naturalistico simile a quelli che contraddistinguono la prima parte, anche se l’immagine commovente, tenera e conciliante, maschera solo in parte la scabrosa realtà del tradimento e la sconfitta dell’amore assoluto.

Fileno canta un’aria ‘grande’ nelle dimensioni, ma di organico ridotto, poiché la parte strumentale è costituita dal timbro delicato e intimo dell’arciliuto obbligato, cui si uniscono, in alcuni passi, il violino e uno strumento ad arco di registro grave (violoncello o violone). Il suono dello strumento a corde pizzicate completa la tavolozza timbrica, estremamente ricca e screziata, impiegata da Händel in questa imponente cantata, che vede l’impiego della gamma quasi completa degli strumenti del tempo (ad eccezione della tromba) e che, per ricchezza di organico, è seconda solo all’oratorio *La Resurrezione*.⁴⁰

⁴⁰ HANS JOACHIM MARX, *The instrumentation of Handel's Early Italian Works*, «Early Music», XVI, 4, 1988, pp. 483-505.

Sul piano drammaturgico, Fileno ha accettato di buon grado il nuovo equilibrio, e il carattere dell'aria sembra esprimere questa ritrovata serenità, ponendosi come ultimo gradino dell'anticlimax che connota i due pastori sconfitti mediante arie ridotte nelle dimensioni – come l'aria “Povera fedeltà” – o nell'organico come l'aria “Un sospiretto d'un labbro pallido” e la presente.

The musical score for Example 20 is written for four parts: Arciliuto, Violino, FILENO, and Violoncello. The tempo is marked 'Presto'. The Arciliuto part starts with a rapid, ascending and then descending scale, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Violino, FILENO, and Violoncello parts are marked with a long dash, indicating they are silent in this section.

Esempio 20

Nell'ampio ritornello iniziale, l'arciliuto solo enuncia il motivo principale (α), al quale, nelle misure che precedono l'entrata della voce, si uniscono in una piccola coda il violino e il basso (Es. 20). Allo strumento solista è destinata una brillante scrittura, che dopo un *incipit* toccatistico costituito da una fulminea doppia scala discendente e l'enunciazione del motivo principale, procede con un'ampia progressione ascendente, la quale ricorda uno stilema cui Vivaldi, proprio in quegli anni, andava conferendo la forza di una firma personale.⁴¹ La brillante parte concertante fu affidata a un fanciullo virtuoso di arciliuto, che suonò più volte con Händel nelle accademie di casa Colonna e Ottoboni, come è attestato da una lettera dell'agente medico Annibale Merlini.⁴²

L'entrata della voce è costruita con la tecnica del 'motto': essa infatti intona il primo verso sul motivo α (mis. 16-17), l'intervento strumentale completa la frase, la voce ripete quanto ha prima enunciato e intona il secondo verso della quartina con nuovo materiale musicale. La struttura compositiva della sezione A risiede nella contrapposizione fra il

⁴¹ Vivaldi nei primi decenni del '700 è uno dei pochi compositori che scrivono concerti solistici e sonate per liuto e mandolino, cfr. i movimenti iniziali del concerto in Do maggiore per mandolino e archi RV 425 e di quello in Re maggiore per liuto e archi RV 93.

⁴² Lettera di Annibale Merlini a Ferdinando de' Medici del 24 settembre 1707, in DEUTSCH, *Handel: a Documentary Biography* cit., p. 19.

motivo α , che corrisponde al canto prevalentemente sillabico, e le frequenti progressioni (mis. 29-30, 37-38, 42-44), coincidenti col canto melismatico, il quale presenta movimenti per grado congiunto, note tenute e arpeggi che non impegnano il cantante nel registro acuto; è un virtuosismo nello stile ‘affettuoso’ e non acrobatico.

The image displays a musical score for Example 21, covering measures 48 to 52. The score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It features five systems of staves. The first system (measures 48-51) includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics 'ben - ché of - fe - sa, ri - tor-na al ni-do an-ti - co,' are written under the vocal staves. The second system (measures 52-55) continues the piano accompaniment, with the vocal parts resting. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Esempio 21

La rarefazione motivica, le frequenti progressioni, un itinerario armonico scandito in tre aree (Tonica, Dominante, Tonica), l'equilibrio fra declamazione sillabica e melismatica, l'accompagnamento svolto precipuamente dall'arciliuto solo, sortiscono un effetto complessivo di semplicità e di sobria eleganza, che ben traducono la delicatezza del volo della rondinella e della ritrovata serenità di Fileno (Es. 21).

Nella sezione B, più estesa del solito, i rimanenti due versi della quartina sono intonati su un nuovo motivo (β) alla relativa minore, intervallato da interventi dell'arciliuto e del violino; contrariamente a quanto accade nella sezione B di altre arie, l'itinerario armonico è semplice e prevede tre blocchi (Re, Sol, La minori). Sul nome Clori tuttavia cade un inquieto accordo di 6^a napoletana (e conseguente 3^a diminuita, mis. 70-80) che, anche in un contesto di progressiva distensione, sottolinea la pericolosità che comporta il ritornare “[...] di Clori bella al seno amico” (v. 218).

FINALE A DUE PERSONAGGI (Roma, 1707)

Recitativo Tirsi, Fileno “Mentre la pastorella” Do maggiore – Re maggiore

15) Duetto, Tirsi, Fileno “Senza occhi e senza accenti”, $7aabx' cdx'$

Soprano, Contralto, violino I e Oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, b.c.

Sol maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A					B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	i	I-V	V	V-I		vi~I- vi	iii-ii-I-V	
Motivi	$\alpha\beta$	α	α	α	$\alpha\beta$	γ	γ'	

Nel recitativo che precede il duetto conclusivo (della primitiva versione romana), i due pastori convengono sul fatto che “seguiranno necessità per legge” (v. 221): in altri termini, si comporteranno con Clori in modo utilitaristico e libertino, amandola fino a che sarà giovane e bella e prendendosi in tal modo una finale rivincita sull'infedeltà di lei. L'itinerario armonico asseconda con un'efficace regia gli sviluppi del testo: Tirsi esordisce in Do maggiore, ma devia patetico verso La minore sul concetto della necessità (di adattarsi al capriccio di lei) che si fa legge; Fileno ribatte in Re maggiore,

vira a Si minore, suggerendo all'ascoltatore una clausola patetica come quella del compagno, ma poi scarta repentinamente verso La maggiore e conclude in Re maggiore, col piglio deciso di colui che ha ottenuto la propria rivincita.

Il duetto finale suggella la cantata in cui ha vinto l'infedeltà di Clori – accettata ed elevata a norma di condotta amorosa – con una morale misogina: la donna 'moderna' – si nota un'improvvisa rottura della cornice pastorale e una sorta di allocuzione al pubblico – pretende amanti "senza occhi", ossia incapaci di vederne i tradimenti e "senza accenti", cioè incapaci di rimproverarla perché ingenui e innamorati.

Händel concepisce il duetto come una pagina di ampie dimensioni, che suggella la cantata col ritmo di una danza pastorale in 3/8, la quale conferisce al brano un carattere di sentenziosità 'popolare'. Il ritornello strumentale, con organico completo di oboi che raddoppiano i violini, è costruito secondo criteri 'concertanti': gli oboi soli enunciano in canone un motivo (α) acefalo (mis. 1-4), poi ripreso dal *tutti* (mis. 5-9), cui segue un secondo motivo (β) – una progressione di archi e oboi unisoni – che conduce alla cadenza perfetta di Sol maggiore.

L'entrata delle voci è concepita secondo la tecnica del 'motto': Tirsi intona il primo verso sul motivo α , ripreso dal *tutti*, poi i versi seguenti su nuovo materiale che modula alla Dominante; si inserisce Fileno, che risona il motivo (α) sui versi 1-2, mentre Fileno tiene una nota lunga (Re³, mis. 54-64) che diviene scala discendente. Nel prosieguo le voci le voci procedono con brevi incisi, per imitazione o con melismi in forma di progressione (mis. 81-91) sulle parole "sdegni" e "lamenti", e concludono in un breve motivo per seste parallele, a mo' di motto finale, sulle parole "vuol che sian gli amanti | la donna d'oggi" (vv. 229-230). La sezione B, come di consueto più breve, presenta un nuovo motivo (γ), esposto in successione dalle due voci, sviluppato in modo chiaroscurale, con frequenti modulazioni ai toni maggiori e minori. I due pastori chiudono la sezione intonando per la seconda volta la strofa (b") con andamento omoritmico, prevalentemente per terze parallele, che sottolinea la loro identità emotiva e morale, e suona come un musicale *idem velle idem nolle*.

FINALE A TRE PERSONAGGI (Napoli, 1708)

Recitativo Clori, Tirsi, Fileno "Così, felici e avventurosi amanti" Re minore – Re maggiore

15^{bis}) Terzetto Tirsi, Fileno “Vivere e non amar” *7a'b'a'x' c'c'd'x'*

Soprano, Soprano, Contralto, violino I e Oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, viola, b.c.

Sol maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	V-I		vi~ii	vi-iii	
Motivi	α	α'	β	α	γ	γ'	

Il finale napoletano è costituito da un recitativo a tre e da un terzetto. Il recitativo si differenzia da quello del finale romano unicamente per l'innesto dei quattro versi iniziali di Clori (vv. 219 *bis* – 222 *bis*) la quale, con riferimento al recitativo e all'aria di Fileno (“Come la rondinella dall'Egitto”), afferma che il solo modo per non soffrire è l'esser servi del “capriccio” e non dell’ “Amore”.

La musica connota i personaggi con un procedimento di ‘identificazione armonica’. L'antifrasi domina le battute di Clori, le sue parole dovrebbero rinfrancare i due amanti “felici e avventurosi” e indicare la strada per evitare sofferenze, ma l'armonia di 7^a diminuita sulla parola “felici”, nella prima battuta, suona come una smentita di quanto essa va affermando, così come il decorso tonale, che si mantiene in tonalità minori (Re-Sol); i due pastori, che ora hanno smascherato il gioco della fanciulla e sanno come devono con essa comportarsi, essendo usciti dai tormenti del dubbio e della gelosia, sono connotati da armonie consonanti e da un decorso tonale che si apre e si chiude con tonalità maggiori.

Il terzetto finale, nelle parole e nella musica, risponde all'esigenza di un tradizionale congedo gioioso, che in una certa misura faccia dimenticare l'ambigua morale, venata di libertinismo e misoginia, degli ultimi due recitativi. Come si è anticipato, nel terzetto i tre personaggi affermano l'impossibilità di vivere senza amare e di amare senza soffrire. E l'anadiplosi che struttura la prima quartina, con le sue parvenze sillogistiche, sembra scelta dal poeta per sfumare la ‘sconvenienza’ dei precedenti contenuti (Es. 21).

Allegro

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

CLORI

TIRSI

FILENO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Fagotto, Cembalo)

5

Esempio 21

È un pagina festosa e gioiosa, con organico completo di oboi, violini, viole, bassi (anche se probabilmente alcuni strumenti impiegati isolatamente come solisti, sono ora presenti nel ripieno (i flauti dritti) o nella realizzazione del continuo (l'arciliuto). Il ritornello iniziale costruito su due motivi (α e β), di carattere affermativo ed estroverso. Le voci entrano in successione, intonando un verso su ognuna delle tre cellule che costituiscono il motivo iniziale (Es. 22). Lo stile è sillabico, funzionale ad una limpida enunciazione del dettato, che scolpisce come una *sententia* il finale. I tre personaggi

procedono ora in forma di dialogo, ora con brevi imitazioni e si uniscono in un moto omoritmico nelle sezioni cadenzali.

The musical score for Example 22 is divided into two systems. The first system (measures 10-13) features instrumental parts for V. I, Ob. I; V. II, Ob. II; Va.; and Bassi. The vocal parts are CLORI, TIRSI, FILENO, and Bassi. The lyrics are: CLORI (Lan-gui-re e non pe -), TIRSI (A - ma-re e non lan - guir,), FILENO (Vi - ve-re e non a - mar,). The second system (measures 14-17) features instrumental parts for V. I, Ob. I; V. II, Ob. II; Va.; and Bassi. The vocal parts are CLORI, TIRSI, FILENO, and Bassi. The lyrics are: CLORI (nar _____, pos - si - bi - le non è, pos - si - bi - le non è, lan - gui - re e non pe -), TIRSI (no, no, pos - si - bi - le non è, a -), FILENO (pos - si - bi - le non è, pos - si - bi - le non).

Esempio 22

La sezione B, alla relativa minore, è costruita su un nuovo motivo (γ) e vede le voci procedere con la stessa tecnica utilizzata nella sezione A, ma con un più breve respiro

frasale, che prevede l'enunciazione di un verso per ciascun interlocutore e l'unione omoritmica delle tre voci sul verso finale, con una formula che conduce a una cadenza perfetta. L'iterazione ternaria, in diverse tonalità, di questo episodio, funziona da segnale conclusivo, ma sembra anche la traduzione della concordia di pensieri e sentimenti di questo tormentato trio di personaggi, ora accomunato dalla condivisione della medesima 'filosofia'.

2.5. *Proposte di lettura drammaturgica*

Nei paragrafi precedenti abbiamo richiamato l'attenzione sui fattori diegetici e teatrali che rendono la cantata HWV 96 la più articolata e complessa fra quelle musicate a Roma per il marchese Ruspoli. Il compositore risponde alle sollecitazioni del testo conferendo una più spiccata connotazione musicale ai personaggi. Clori, psicologicamente dominante e alla fine vittoriosa, è connotata come segue:

1. tre arie 'grandi' e una 'piccola'
2. strumentale vario e interagente con la linea vocale
3. ritornelli estesi introducono e concludono le sezioni dell'aria
4. tonalità maggiori in tutte le arie
5. le tonalità diesate prevalenti (tre casi su quattro). Nei drammi per musica londinesi le tonalità diesate caratterizzeranno le seduttrici, come accadrà per esempio nel *Giulio Cesare*.⁴³

Fileno, vittima del potere seduttivo di Clori è così connotato:

1. tre arie 'piccole' e una 'grande'
2. un'aria è accompagnata dal solo basso continuo, le altre prevedono gli strumenti, ma la linea vocale è quasi costantemente accompagnata dal continuo

⁴³ ELLEN T. HARRIS, *Harmonic Patterns in Handel's Operas*, in *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*, a cura di Mary Ann Parker, New York, Pendragon, 1994, pp. 77-118; WINTON DEAN - JOHN MERRILL KNAPP, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 500.

3. i ritornelli strumentali, quando presenti, sono brevi
4. due arie sono in tonalità minore e due in maggiore
5. Fileno canta solo in tonalità con bemolli in chiave.

Tirsi, che è a sua volta vittima di Clori, ma la contrasta è caratterizzato così:

1. tre arie ‘piccole’ e una ‘grande’
2. due arie sono accompagnate dal solo basso continuo, una dagli archi, una dagli archi e dagli oboi
3. i ritornelli strumentali, quando presenti, sono brevi
4. due arie sono in tonalità minore e due in maggiore
5. Tirsi canta un’aria in tonalità con bemolle e tre in tonalità con diesis, come Clori, cui, da un punto di vista tonale, ‘tiene testa’.

Come si evince da questa schematizzazione, Clori è musicalmente caratterizzata come una sorta di ‘prima donna’: essa infatti, oltre a intonare arie ‘grandi’, incorniciate da ampi ritornelli strumentali, da una ricca tavolozza timbrica e da un uso esclusivo di tonalità maggiori e affermative, fa il suo ingresso ‘in scena’ solo dopo che Tirsi ha intonato due arie ‘piccole’ (una col basso continuo, una con gli archi), con una fastosa e virtuosistica aria ‘di sortita’. Il suo corredo da prima donna è poi completato da un’aria ‘di furore’ con violino concertante, da un’aria in tempo di giga con violini e oboi unisoni e da un’aria cantabile con archi e oboi. I due pastori, vittime degli inganni della fanciulla, cantano perlopiù arie ‘piccole’, accompagnati da uno strumentale più contenuto, con una linea del canto spesso sostenuta dal solo basso continuo; quando, nell’ultima aria di Fileno, compare uno strumento concertante esso ha il suono delicato e intimo dell’arciliuto (aria “Come la rondinella”). Da un punto di vista del piano tonale, Tirsi e Fileno ondeggiavano fra il tono minore e maggiore, così come fra risentimento e perdono ondeggiava la loro malferma volontà.

In questa ampia composizione Händel dimostra di concepire la cantata dialogica come un dramma per musica in miniatura, in cui la musica interviene prepotentemente nell’evidenziare la componente ‘drammatica’ e performativa presente nei testi.

Il duello amoroso. Daliso e Amarilli HWV 821. *Introduzione*

La cantata dialogica *Il duello amoroso. Daliso e Amarilli* HWV 82 per soprano, contralto, archi e basso continuo, risalente all'autunno del 1708, costituisce con la serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143, l'ultimo ampio lavoro da camera interamente composto durante il soggiorno italiano. L'analisi delle filigrane indica infatti che la cantata *Apollo e Dafne* HWV 122 fu iniziata in Italia nel 1709, ma completata ad Hannover nel 1710.

La cantata HWV 82 e la serenata HWV 143 rappresentano inoltre le ultime composizioni di ampio respiro scritte per il marchese Ruspoli. E se la serenata chiude la serie delle composizioni encomiastico-politiche,¹ la cantata chiude, con le vicende del pastore Daliso e della pastorella Amarilli, quella delle cantate arcadico-amorose.

2. *Datazione e committenza*

Sebbene l'autografo sia andato perduto, nel complesso la documentazione relativa al *Duello amoroso* è esauriente e ci permette di individuare il periodo di composizione, gli interpreti e la data della prima esecuzione. La partitura sopravvive in un'accurata copia coeva, oggi conservata nel "Fondo Santini" della Diözesanbibliothek di Münster.² La

¹ Altre cantate in cui è possibile individuare allegorie politico-encomiastiche sono "Udite il mio consiglio" HWV 172 (aprile-maggio 1707) e "Mentre tutto è in furore" HWV 130 (estate 1708) cfr. URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708* in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 361-415: 373; GIOVANNI MORELLI, *Monsù Endel servitore di due padroni*, in *Festival Vivaldi 1981: Haendel in Italia*, Milano, Ricordi, 1981, pp. 60-82: 76.

² Questo è il titolo che figura nel foglio 1^r della copia manoscritta (D MÜs, Hs. 1906): *Il Duello Amoroso | Daliso et Amarilli | Cantata à 2. C. A. Con VV. | Dell' Sig^r G. F. Hendel*. Si tratta di una copia 'di presentazione', vergata dal copista Antonio Giuseppe Angelini in una grafia chiara ed elegante, dove tutti i 'da capo' delle arie sono scritti per esteso.

composizione, sconosciuta a Chrysander,³ fu segnalata da Ewerhart⁴ nel 1960 ed è stata pubblicata da Marx nel 1994.⁵

Dai documenti contabili di casa Ruspoli sappiamo che il copista Angelini fu pagato per questa copia il 28 agosto 1708.⁶ La data può dunque essere assunta come *terminus ante quem*, che ci consente di collocare la composizione fra la seconda metà di luglio – quindi dopo il rientro di Händel da Napoli – e la prima metà di agosto del 1708.

La prima esecuzione ebbe probabilmente luogo a Palazzo Bonelli durante la *conversazione* domenicale del 28 ottobre 1708. Ad essa, quasi sicuramente, si riferisce la “lista de sonatori” della computisteria Ruspoli, datata 31 ottobre.⁷ Gli esecutori comprendevano musicisti “in ruolo” presso casa Ruspoli (che per questo non figurano nella lista delle spese)⁸ quali i violinisti Domenico Castrucci e Silvestro Rotondi (*alias* Silvestrino), il violoncellista Giuseppe Peroni, il contrabbassista Bartolomeo Cimapane, e il soprano Margherita Durastante. Furono ingaggiati per l’occasione il contralto Pasquale Betti (*alias* Pasqualino) e tre violinisti: Carlo Guerra, Giuseppe Bolognese, Giuseppe Valentini. L’organico strumentale dovette essere dunque di cinque violini, un violoncello, un contrabbasso e un clavicembalo.

La cantata fu eseguita senza la presenza di Händel, che lasciò la corte del marchese Ruspoli il 12 settembre 1708.⁹

3. Tema e personaggi

Tema della cantata è l’amore del pastore Daliso per la pastorella Amarilli che, dopo averlo illuso con dinieghi e lusinghe, alla fine lo rifiuta. La vicenda ricorda, sotto alcuni riguardi, quella della cantata *Aminta e Fillide* HWV 83 (ed è comune nel repertorio

³ HWV 82 non figura nei due volumi di cantate con strumenti GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Italianische Kantaten mit Instrumentalbegleitung*, a cura di Friedrich Chrysander, Leipzig, Stich und Druck der Gesellschaft, 1888-1889 («G.F. Händel’s Werke», LIIa, LIIb).

⁴ RUDOLF EWERTHART, *Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster*, «Händel-Jahrbuch», VI, 1960, pp. 111-150.

⁵ GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1994 («Hallische Händel-Ausgaben», V, 3), pp. 47-64.

⁶ Nel documento contabile leggiamo che la cantata fu copiata insieme ad altre (cinque per basso continuo, due con violini). Essa è indicata con le seguenti parole “*Il Duello Amoro* cantata a 2 con VV cavate, fogli 24½”, cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, in *Music and Meaning* cit., pp. 287-349: 341.

⁷ *Ibidem*, p. 343.

⁸ Cfr. KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman Oratorios*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 438-39.

⁹ Cfr. KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, cit., p. 314.

cantatistico fra '600 e '700), ma da essa si distingue per la mancanza del lieto fine. La guerra d'amore fra i due sessi si conclude infatti con sentimenti di vicendevole spregio: Daliso torna alla sua solitudine, Amarilli alla sua *coquetterie*.

I nomi dei due personaggi – ben attestati nei generi del dramma per musica e della cantata – hanno origini e storie diverse. L'antroponimo Amarilli (attestato anche nella variante Amarillide)¹⁰ è greco e la sua etimologia lo ricollega alla dimensione agreste.¹¹ La sua prima attestazione è nell'*Idillio* terzo di Teocrito (III secolo a. C.) in cui si narra del canto di un innamorato rivolto alla pastorella Amarillide: “Faccio la serenata ad Amarillide, | sul monte le mie capre vanno al pascolo e Titiro è il pastore”.¹² Anche nell'archetipo greco, così come nella cantata händeliana, siamo di fronte a un amore non corrisposto per Amarillide.

Il nome, probabilmente grazie all'idillio teocriteo, ebbe nuova fortuna nel romanzo greco. Riappare infatti nel romanzo di Longo Sofista (III secolo d. C.) *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, nel passo in cui il vecchio pastore Fileta spiega ai due giovani protagonisti quale sia la forza di Eros raccontando loro i suoi giovanili e tormentati amori per una pastorella chiamata Amarillide.¹³ Anche in questo caso il nome femminile è associato al tormento d'amore.

In seno alla letteratura latina il nome riceverà la sua consacrazione nell'*Ecloga* prima di Virgilio (I secolo a. C.), ove appare come nome della pastorella che il pastore Titiro, disteso all'ombra di un ampio faggio, invoca con la sua zampogna agreste: “noi [...] fuggiamo la patria: tu, o Titiro, placido nell'ombra, | fai risuonare le selve del nome della bella Amarillide” (vv. 3-5).¹⁴ Ancora una volta Amarillide è nome femminile che si invoca col canto e con l'accompagnamento musicale (in questo passo tuttavia, Amarillide porterà fortuna al pastore Titiro, precedentemente abbandonato dall'ingrata Galatea).

Venendo alla letteratura italiana, il nome compare nella forma contratta Amarilli già nell'archetipo tardo cinquecentesco del genere pastorale, il *Pastor fido* del Guarini. La

¹⁰ L'oscillazione dipende dalla scelta dell'uscita al nominativo o al genitivo.

¹¹ *Amarullis* –*idos*, probabilmente da *amàra*, -*as* “canale, condotto d'acqua, fossato, rigagnolo per innaffiare” cfr. LORENZO ROCCI, *Vocabolario greco-italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Firenze, Città di Castello, 1983, p. 83-84.

¹² TEOCRITO, *Idilli*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 51.

¹³ LONGO SOFISTA, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, in *Il romanzo antico greco e latino*, a cura di Quintino Cataudella, Firenze, Sansoni, 1973, p. 556-557.

¹⁴ VIRGILIO, *Bucoliche*, traduzione di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1978, p. 55.

fanciulla che porta questo nome è figlia del pastore 'Titiro ed è amata da Mirtillo, il “pastor fido”, che alla fine riuscirà a sposare Amarilli, sebbene in un primo tempo ne fosse stato respinto.¹⁵

Il nome ‘Daliso’, che fiorisce nel melodramma e nel repertorio cantatistico secenteschi, è di etimologia meno facilmente individuabile. Non è infatti attestato nella mitologia, nella letteratura e nella storia dell’antichità greco-romana.¹⁶ Anche il Medioevo latino e volgare non conosce questo nome come nome di personaggio.¹⁷

I dizionari di lingua greca attestano sì il nome *Dalīs*, *-idos*, ma come nome di donna, in una perduta commedia di Apollofane, citata dal grammatico Ateneo; o come nome di una remota città dell’isola di Pancaia, di cui parla Diodoro Siculo.¹⁸ Pare improbabile che la fioritura del nome (maschile) nel repertorio cantatistico e melodrammatico sia riconducibile a un antroponimo (femminile) o a un toponimo così oscuri, entrambi privi di relazioni con temi e figure del genere pastorale. Michael Talbot nella sua recente monografia sulle cantate di Vivaldi, seguendo un’indicazione di Carlo Vitali,¹⁹ propone un legame fra il nome ‘Daliso’ e l’isola di Delo, connessa al culto del dio Apollo.²⁰

Il nome potrebbe tuttavia avere tutt’altra origine, romanza, riconducibile, dato il contesto pastorale in cui il personaggio si muove, al nome ‘fiordaliso’ (fr. *fleur de lis* ‘fior di giglio’), fiore di colore azzurro-violetto.²¹ La relazione con un personaggio maschile del mondo pastorale è forse da ricercare nel colore azzurro del fiore. Sul piano linguistico ‘fiordaliso’ potrebbe aver dato luogo, per la fusione fra la preposizione ‘da’ e il nome comune ‘liso’ (fr. *lys*) al sostantivo ‘Daliso’, inteso quale nome proprio di fiore e di persona.²²

¹⁵ BATTISTA GUARINI, *Il pastor fido*, in *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, II, 2, a cura di Marco Ariani, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁶ Cfr. PIERRE GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990; ID., *Enciclopedia dell’antichità classica*, Milano, Garzanti, 2000.

¹⁷ PAUL LEHEMANN, JOHANNES STROUX, *Mittelateinische Wörterbuch*, III, 1, Monaco, Beck, 2000.

¹⁸ ROCCHI, *Vocabolario greco-italiano* cit., p. 411.

¹⁹ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006, p. 99.

²⁰ ROCCHI, *Vocabolario greco italiano*, cit. p. 433, in greco attico è attestato *Dèlios*, aggettivo, ‘di Delo, delio’; in dialetto dorico *Dalios*, voce che con metatesi in fine di parola potrebbe dar origine all’italiano ‘Daliso’, nome che, se accettiamo questa spiegazione, sarebbe riconducibile al culto, antichissimo sull’isola di Delo, di Apollo, divinità protettrice della poesia (Apollo Musagete) e della musica.

²¹ GIACOMO DEVOTO - GIAN CARLO OLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 2007, p. 1081.

²² Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, Torino, Utet, p. 7; sono attestate anche le forme ‘fior alliso’, ‘fiordiligi’, ‘fiordaligi’. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, VI, Firenze, 1889, (5ª), a p. 163 recita: “anche scrivesi disgiuntamente Fiore Aliso”, grafia che sembra suggerire la disgiunzione paraetimologica ‘Fior Daliso’, da cui ‘Daliso’ con autonomia di antroponimo. Il nome di un

Daliso è una probabile variante di ‘Dalgiso’, nome che nell’Accademia dell’Arcadia era stato assunto dal figlio maggiore del marchese Ruspoli, il cui nome di battesimo era Bartolomeo.²³ La supposizione trova sostegno nel fatto che il nome Daliso compare anche in alcune cantate di Caldara e Gasparini, maestri di cappella in casa Ruspoli nel secondo decennio del Settecento.

4. *Analisi del testo poetico*

4.1. *Le sequenze del testo*

Nel *Duello amoroso* non si dà azione in termini propri, ‘agita’, recitata. Minima è pure l’azione ‘raccontata’: frammenti narrativi compaiono ai vv. 4-5 “ di pianto sospirai; | quante pene soffersi ”; nell’aria di paragone “Quel nocchiero che mira le sponde”, ma in questo caso riferiti a una figura estranea alla vicenda; e ancora nel quarto recitativo, ai vv. 44-50, l’azione dell’“uscir dal laccio” è metafora che indica plasticamente un processo logico-verbale, cioè il tentativo della fanciulla di eludere con sofismi le affermazioni di Daliso.

Come d’abitudine nelle cantate, sono assenti didascalie contenenti indicazioni mimiche o prossemiche. Anche in questo caso l’azione si arresta alla soglia della cantata. La cantata inizia quando i due personaggi sono già convenuti nel bosco ombroso, sorta di arcadico ‘luogo deputato’ che farà da quinta immaginaria al diverbio fra i due.

La vicenda dunque è tutta interiore, costituita com’è dall’evoluzione degli stati emotivi, cognitivi e relazionali dei due personaggi. L’azione, nel senso di gesto e prassi, in alcuni punti sembra tuttavia ‘aleggiare’ sulla cantata: azioni sono minacciate in due occasioni dalle parole di Daliso (v. 7 “o la mercede o la vendetta io voglio”, v. 33 “meglio è rapir ciò che donar si vieta”) oppure sono invocate da Amarilli (vv. 58-62 “trapassami col ferro e poi, crudele, | di questo sen fedele, | di cui non curi il

fiore assegnato a un personaggio potrebbe avere una sua logica nel mondo agreste e pastorale del melodramma delle origini in cui, come vedremo, il nome Daliso conosce le prime attestazioni.

²³ Cfr. FRANCO PIPERNO, *Crateo, Olinto, Archimede e l’Arcadia. Rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)* in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 349-365: 355.

tormentoso affanno, | renditi pure a tuo piacer tiranno.”). Si tratta comunque di dichiarazioni di intenti che non si traducono in atti e che rimangono fuori dal perimetro della cantata. Anche l’arrivo di un terzo personaggio, il padre di Amarilli, Silvano, è avvenimento che accade fuori della “scena”, è azione raccontata, e il nuovo personaggio, evocato con la deissi “Ecco giunge opportuno | Silvano, il mio buon padre; [...]” (vv. 73-74) non entra ‘in scena’ e nemmeno interloquisce da ‘fuori scena’.

Analogamente a quanto accade in altre cantate, la vicenda, sebbene tutta interna all’animo dei personaggi, risponde comunque a un modello narrativo implicito. È possibile individuare una *situazione iniziale* (equilibrio turbato), una minima *peripezia* costituita dalle fasi della logomachia fra i due, un momento di *acme* (allorché la pastorella sfida il pastore all’omicidio) e infine un *epilogo*, che vede i personaggi in un equilibrio diverso rispetto a quello iniziale.

Il processo evolutivo della vicenda è tutto affidato alle azioni ‘verbali’, che si realizzano attraverso le funzioni conative ed emotive del linguaggio. Nel testo è possibile individuare cinque sequenze contenutistiche, in base a momenti di snodo psicologico e relazionale.

Sequenza I, vv. 1-56

Daliso, innamorato non corrisposto, vorrebbe chiarire la situazione di penosa sospensione e illusione in cui Amarilli lo mantiene, dicendosi disposto anche alla vendetta, nel caso in cui non ottenga “mercede”. La fanciulla, nel tentativo sia di contenerne la potenziale violenza, sia di mantenerlo nello stato di suo spasimante, gli ricorda la centralità del suo libero arbitrio nella scelta di amarlo. Il pastore tuttavia dice di non credere più alla combinazione di sofismi e promesse della giovane e afferma, nella quarta aria, l’inutilità di vivere in una vana speranza.

Sequenza II, vv. 57-67

Amarilli, sinora sentenziosa e raziocinate, quando comprende che l’innamorato è disilluso, con un improvviso cambio di registro lo invita a compiere quell’atto che lui fino allora ha solo minacciato, ossia a metter in atto la vendetta uccidendola e possedendone il cadavere.

Sequenza III, vv. 68-72

Daliso, messo di fronte alla possibilità concreta di compiere la sua vendetta, è preso dal timore, rientra nel suo ruolo di amante sottomesso e si mortifica prefigurando un risentimento-punizione di lei. È come se la fanciulla avesse voluto mettere alla prova la mascolinità violenta e dominatrice di Daliso (ma egli non è il Polifemo della *Serenata* napoletana composta pochi mesi prima). Di fronte alla sfida estrema da lei lanciata, lui arretra, si ritrae nel suo sentimento d'amore velleitario, idealizzato e irrealizzato, da pastorello arcade. Il giovane, nonostante le sue affermazioni minacciose, mai avrebbe osato vendicarsi o pretendere "mercede". E non potrebbe che andare così, poiché l'eros satiresco o tragico è estraneo al mondo dell'Arcadia.

Sequenza IV, vv. 73-78

La giovane svela, con beffardo compiacimento, che quanto ha affermato nella precedente drammatica sequenza era una simulazione per sottrarsi alle di lui attenzioni.

Sequenza V, vv. 79-86

I due si ingiuriano e si rifiutano reciprocamente. La volontà di separazione del giovane tuttavia non pare definitiva: "ma pria rendimi il cor" (v. 80) afferma Daliso, che forse spera di tornare a importunare la giovane con il suo corteggiamento. Diverso il sentimento di spregio di Amarilli, la quale lo diffida dal continuare nel corteggiamento con le parole "né più chiedermi amor" (v. 84), adducendo la motivazione, radicale e non negoziabile, che egli non ha "[...] la face | per accender ardor." (v. 86)

4.2. *Spazio e tempo*

La vicenda della cantata non è situata in un tempo definito, perché l'Arcadia stessa è una terra che esiste solo fuori dal tempo storico e dalla storia. Suo attributo è l'acronia del *locus amoenus* classico. Nemmeno il tempo astronomico è definito, anche se possiamo ipotizzare una primavera-estate, in un'ora del pieno giorno in cui "del Sol i rai," (v. 3) non riescono a penetrare l'intrico di rami della "solitaria foresta" (v. 2).

La dimensione spaziale è meglio definita, come si è visto, rispetto ad altre cantate, poiché i due si incontrano in una foresta “solitaria”, immersa in un’ombra che è quasi tenebra. È la tenebra che è stata teatro delle sofferenze e dei pianti di Daliso e in cui immaginiamo che Amarilli sia stata invocata come desiderato fantasma. Il paesaggio, sebbene sia oggetto di descrizione una sola volta (v. 1-3), sembra svolgere, quasi fosse una quinta prospettica bibbienesca, una funzione predittiva, di luogo in cui potrebbero aver luogo – come in effetti rischierà di accadere – eventi drammatici. Da un punto di vista psicologico è d’altronde naturale che il pastore abbia scelto questo spazio, a lui dolorosamente caro, come cornice in cui pretendere la sua “mercede” o la sua “vendetta”. È quello il luogo in cui incontra i fantasmi della sua mente e del suo desiderio.

4.3. *Caratteristiche dei personaggi*

Daliso è il modello dell’amante sofferente, tenuto dalla sua amata in uno stato di dolorosa incertezza. La cantata lo coglie in una condizione psicologica di esasperazione razionale e affettiva, che lo porta a concepire propositi violenti. Anch’egli, come Aminta della cantata HWV 83, mette in atto una sua strategia persuasiva che, insieme alla lusinga (“vezzosa” è l’aggettivo con cui la apostrofa nell’*incipit*), contempla l’aggressione (v. 9 “vezzo bugiardo”), la colpevolizzazione (vv. 4-6: “di pianto sospirai; | quante pene soffersi | sol per cagion del tuo superbo orgoglio”), la minaccia (v. 7: “o la mercede o la vendetta io voglio”, v. 33: “meglio è rapir ciò che donar si vieta”), l’accusa di infedeltà (vv. 47-50: “ché di tua data fede, | benché fossero mille i giuramenti, | sempre in sostanza poi | o il rio li accolse o li rapiro i venti.”).

Daliso è tuttavia incapace di dar seguito alle minacce, e quando Amarilli lo invita a compiere vendetta, egli desiste e si pente, mortificato per le sue precedenti proposizioni. In realtà ha bisogno di vivere in un rapporto di sudditanza psicologica nei confronti dell’amata: la sua condizione abituale è nella dipendenza dalle sue promesse vane e dai suoi capricci, dal suo gioco di aperture e di ripulse.

Amarilli rispecchia la tipologia della pastorella civettuola, che alterna seduzione, sentenziosità mordace e, come accade nel finale, autentiche punte di crudeltà. C’è

qualcosa di estremo in questo personaggio, tanto che ella non si perita di spingere il suo gioco di dominio su Daliso fino al punto di porre a repentaglio la propria sicurezza, allorché lo invita alla violenza e all'abuso sul suo cadavere.

Ma forse, essendo più fine psicologa di lui, sa che corre un rischio limitato, perché Daliso è incapace di farle del male. Ella sembra comunque trarre piacere, nella relazione 'simbiotica' instauratasi, dalla dipendenza dell'innamorato, dallo stato di sudditanza in cui alla fine riesce a mantenerlo.

Fra i due, la fanciulla rappresenta il polo della razionalità opposto alla passione di lui, il polo del controllo delle emozioni e delle parole, cui si contrappone l'incapacità di autocontrollo del giovane. Daliso sembra rappresentare la fragilità del solipsismo amoroso, Amarilli la forza fredda del libertinismo.

4.4. *Livello simbolico*

A differenza di quanto accade nella cantata *Aminta e Fillide* HWV 83, in cui è possibile ravvisare un livello di significati allegorico-encomiastici, in *Daliso e Amarilli*, per le caratteristiche intrinseche del testo poetico, ma forse anche a causa dell'assenza di informazioni sulle condizioni di micro 'contesto' in cui la cantata fu eseguita, risulta più difficile muoversi in questa direzione.

Per quanto concerne poi un simbolismo di primo livello, associabile a determinate metafore o ad aree semantiche ricorrenti, si nota una maggiore semplicità figurale rispetto a HWV 83, dovuta anche a un lessico amoroso che è perlopiù diretto e semplice nella designazione della sfera del desiderio e dell'eros; proponiamo alcuni esempi: "temeraria voglia", "piacer ch'oggi il tuo cuor desia", "perdesti [...] il piacer bramato"; "l'altrui voglia a goder", "saziar l'empia voglia" "mal si gode quel bene".

Passibili di lettura simbolica sono due metafore riferite alla sfera erotica, utilizzate dalla fanciulla nella sequenza 'drammatica' in cui ella richiede di esser uccisa, e nel duetto finale. Nel primo passo, le parole di Amarilli, con la tradizionale sineddoche "ferro" per indicare la spada (v. 59 "trapassami col ferro") potrebbero adombrare un'allusione alla virilità di Daliso, più propenso a un corteggiamento verbale che a un fisico trasporto. Nel duetto la fanciulla adombra forse un'analoga allusione con la metafora "la face" (v.

85), che allude agli attributi fisici in grado di accendere in lei “l’ardor” (v. 86). Ed è appunto questa “face” che il pastorello non possiede: per questo egli non dovrà più chiederle amore.

Secondo la studiosa statunitense Harris, la cantata è parte di un discorso ideologico che unisce, in filigrana, le cantate composte per Ruspoli, Ottoboni e Pamphili, le quali nasconderebbero, dietro frequenti atteggiamenti misogini, messaggi in codice relativi all’approvazione dell’amore omosessuale. In particolare la cantata in esame, in cui l’amore eterosessuale fra i due pastorelli non si realizza a causa della doppiezza e durezza di lei, sottintenderebbe un giudizio misogino, di critica alla donna e alla sua capacità d’amare, e adombrerebbe la superiorità dell’amore omoerotico.²⁴

Le tesi della Harris, come si è detto nel precedente capitolo, hanno suscitato vivaci reazioni, e sono state con forza respinte dalla Kirkendale. A nostro avviso, la misoginia implicita in un testo come questo è un *topos* tradizionale, connesso a determinati generi, piuttosto che un dato che distingue queste produzioni da altre del repertorio cantatistico. Non dimentichiamo che nella cantata *Aminta e Fillide* HWV 83 trionfa l’amore eterosessuale. Crediamo che per sostenere più fondatamente questa tesi sarebbe necessario uno spoglio di tutta la produzione che fra la fine del Seicento e i primi del Settecento fu destinata a quei committenti romani; purtroppo si tratta di uno studio che non è ancora stato compiuto, e nemmeno cominciato.

Se usciamo dalla prospettiva dei *gender studies*, ed entriamo in quella delle tradizionali discipline storiche, forse potremmo vedere *Daliso e Amarilli* come parte di un trittico che comprende la cantata a due *Aminta e Fillide* e quella a tre *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96. Le tre composizioni, se accettiamo la cronologia proposta dalla Kirkendale, furono composte nel numero di una per anno, in tre anni consecutivi: 1706, 1707, 1708.²⁵

Tutte e tre le cantate sono lavori di grandi dimensioni, a due e a tre personaggi: *Aminta e Fillide* si conclude con il trionfo d’amore, *Clori, Tirsi e Fileno* con un finale amaro, in cui vincono la doppiezza e l’inganno, come emblemi del carattere femminile. L’indizio di un possibile intento programmatico potrebbe esser individuato in una ripresa testuale: il verso “Vincesti Aminta e l’amoroso affanno” (v. 114 *Aminta e Fillide*) ritorna in *Daliso e Amarilli* come “Vincesti, ah sì, vincesti: ora ti chiedo” (v. 68).

²⁴ ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, cfr. Cap. IV, pp. 127-170.

²⁵ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents* cit. p. 365 e 413.

L'identità dell'*incipit* riporta alla simmetria fra le due situazioni: nella prima Fillide dichiarava la sua sconfitta di fronte alla forza dell'amore, nella seconda Daliso ammette la sua sconfitta di fronte alla finta azione difensiva messa in atto dalla capricciosa Amarilli.

Vicende esemplari tratte dal mito o dalla storia – portatrici di significati morali o politici – l'espressione simbolica dei vizi e delle virtù e gli emblemi aristocratici, erano spesso oggetto nel tardo Barocco di cicli pittorici o scultorei, ma anche di produzioni poetiche e poetico-musicali. Le tre cantate potrebbero esser state concepite, su precise indicazioni del committente Ruspoli, come un trittico, a guisa di un piccolo ciclo sul tema dell'amore in Arcadia. In assenza tuttavia di precisi riscontri documentali, questa rimane – come quella della Harris – una semplice ipotesi che va formulata con prudenziale cautela.

4.5. Osservazioni stilistiche

Il registro lessicale si attesta su un grado di complessiva medietà stilistica, caratteristico di molta poesia arcadica per musica, funzionale all'espressione del 'grazioso' e del 'patetico'. A livello lessicale, uno degli indicatori di tale scelta di stile è rinvenibile nell'uso di vezzeggiativi propri del linguaggio amoroso e pastorale, quali "pastorel" (v. 17), "semplicetto" (v. 34) "semplicetto pastore" (v. 75).

Come già si è anticipato nel precedente paragrafo, un'improvvisa impennata lessicale, in direzione del registro elevato, si verifica in corrispondenza della sequenza "drammatica" (vv. 57-72), che utilizza parole ed espressioni del dramma per musica (il cui supremo incunabolo e paradigma rimane la scena di addio fra Armida e Rinaldo nel canto XVI della *Gerusalemme Liberata*).²⁶

L'elaborazione retorica si concentra in alcuni passi del testo: le clausole dei recitativi, le arie, la sezione 'drammatica'. Dei cinque numeri chiusi, tre presentano figure retoriche atte a evidenziare un'immagine che si presti alla figurazione musicale. L'*adunaton* "fende l'arena" (v. 29) suggella la prima aria di Amarilli. L'immagine della sabbia marina è in un rapporto di contiguità semantica con l'aria successiva, incentrata sul paragone nautico

²⁶ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 557-588.

fra il comportamento del “nocchiero” e quello dell’amante saggio. Nel duetto d’ira che conclude la cantata, le metafore sono tratte dal capo semantico relativo all’opposizione freddo/calore: Daliso attacca Amarilli dipingendola come una “[...] selce spietata | priva di senso e ardor” (vv. 81-82), mentre quest’ultima lo congeda con le parole “No, non hai tu la face | per accender ardor” (vv. 85-86) a indicare l’*appeal* erotico di cui il pastorello sarebbe privo.

Le clausole dei recitativi, come si è detto, presentano un grado di elaborazione maggiore: quella del secondo recitativo (vv. 22-23: “che quel piacer ch’oggi il tuo cuor desia | figlio del genio mio d’uopo è che sia?”) è messa in rilievo da un gioco di inversioni e dalla metafora “figlio” riferita al piacere fisico; la clausola del secondo è scolpita dal poliptoto sulla parola “amore” e dal ritorno della metafora “figlio”, che all’amore si riferisce. Nell’aria precedente il poliptoto insisteva sulla parola “piacere”. La figura retorica in entrambi i casi innesca un gioco di rifrazioni con le parole “piacere” e “amore”, centrali nell’intelaiatura concettuale della cantata. Il terzo recitativo, intonato da Daliso, ravvivato dalla metafora “uscir dal laccio” (v. 45) in cui Amarilli ha posto “il piede” (v. 46), si conclude con una doppia metafora, che designa plasticamente, con le immagini del ruscello e dei venti, le promesse non mantenute dell’amata.

Nella sezione concitata ‘drammatica’, la tirata di Amarilli è nobilitata dalla metafora luministica “oscurar” (v. 58) riferita al termine astratto “onore”, evidenziata da una disposizione chiastica “[vuoi] oscurar d’onore il pregio, il core | trapassami col ferro [...]” e seguita dalla sineddoche epico-tragica del “ferro” uccisore. L’intervento della pastorella si conclude con il doppio iperbato: “di questo sen fedele, [...] renditi [...] tiranno.” (vv. 60-62). L’intervento del mortificato Daliso si chiude con una doppia metafora di registro elevato “alma che di penar fu sempre accesa | già sitibonda aspetta | giusto risentimento all’alta offesa.” (vv. 70-72) che ne sottolinea contemporaneamente l’ingenuità e la masochistica disposizione.

4.6. *L’aspetto metrico*

Per favorire un'immediata visione d'insieme dell'assetto metrico della cantata proponiamo una tabella sinottica.²⁷ La tabella offre un quadro complessivo del testo in relazione ai seguenti descrittori:

- tipo di numero chiuso
- *incipit* testuale
- tipo di versi
- tipo di strofe
- tipo di rime

FORMA	INCIPIT	STROFE	VERSI	RIME
1 Aria DALISO	"Pietoso sguardo"	2 tetrastici	quinari	aab"x', c"d"c"x'
2 Aria AMARILLI	"Piacere che non si dona"	2 tristici	2 settenari 1 quinario	ab'x, ab'x
3 Aria AMARILLI	"Quel nocchiero che mira le sponde"	2 tristici	1 decasillabo 2 senari	aax', bbx'
4 Aria DALISO	"È vanità d'un cor"	2 tristici	2 settenari 1 quinario	a'a'x, b'b'x
5 Duetto DALISO AMARILLI	"Sì, sì, lasciami, ingrata,"	2 tetrastici	settenari	ax'ax', bx'bx'

La tabella che segue evidenzia, a livello di tipologie strofiche, una lieve prevalenza della coppia di tristici sulla coppia di tetrastici. Dal punto di vista dell'architettura metrica, i tetrastici sono collocati nell'aria iniziale ("Pietoso sguardo") e nel duetto conclusivo ("Sì, sì, lasciami ingrata") e vengono così a incorniciare le tre arie costituite da coppie di tetrastici.

Tipologia strofica	2 tristici	2 tetrastici
Arie e duetti	3 arie	1 aria 1 duetto

²⁷ Lo schema metrico delle arie segue il modello utilizzato da Gianfranco Folena nel suo studio sulle cantate di Vivaldi, cfr. GIANFRANCO FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 151-190. Le lettere maiuscole indicano gli endecasillabi, le minuscole indicano i settenari quando non sono precedute da altra indicazione, ogni altro verso se precedute dalla relativa indicazione numerica. Le rime interne sono indicate fra parentesi; un apice indica la rima tronca, due apici quella sdrucciola. Le unità strofiche sono separate da una virgola; la rima finale, che in genere unisce le due unità strofiche è indicata con x. Quando le rime unitive sono due, le indichiamo con x e y.

In relazione alle tipologie versali si nota una lieve prevalenza del settenario, solo (nel duetto) o unito al quinario (in due arie). Il decasillabo e il senario sono attestati una sola volta in combinazione (in un'aria); il quinario solo ha una sola attestazione.

Tipo di verso	settenari	1 decasillabo +2 senari	quinari	2 settenari e 1 quinario
Arie e duetti	1 duetto	1 aria	1 aria	2 arie

Da un punto di vista metrico la cantata evidenzia caratteristiche in linea con la tendenza che va affermandosi in quegli anni: recitativi in endecasillabi e settenari; assenza di ariosi e di recitativi che presuppongono arie 'cavate'; presenza di moderata eterometria; tendenza verso l'isometria.

La tendenza in atto privilegia, a pochi anni dalla pubblicazione delle raccolte cantatistiche di De Lemene²⁸ (1692) e Maggi²⁹ (1700), scelte che vanno in direzione diversa rispetto a quella indicata dai due poeti lombardi, nel segno di un progressivo allontanamento dall'irregolarità metrica della cantata secentesca, abbandonata in favore di quella simmetria e regolarità rappresentative del nuovo gusto arcadico.

5. *Analisi del testo musicale*

Sonata, Sib maggiore, C [Allegro-Adagio], 3/8 *Menuetto*

Organico: violini I, violini II, b.c.

La cantata è preceduta da un breve brano strumentale, che nel manoscritto è definito *Sonata*. L'*Allegro*, di carattere vivace ed esuberante richiama, con la sua alternanza fra *solì* (violino I, II, violoncello) e *tutti* la prassi romana del concerto grosso (Es.1).

L'architettura dell'*Allegro* è imperniata su tre motivi, la cui enunciazione avviene in rapida successione nelle prime battute (mis. 1-11): primi e secondi violini e basso propongono, con entrate canoniche, un motivo acefalo (α) di ritmo anapestico (mis. 1-5)

²⁸ FRANCESCO DE LEMENE, *Poesie diverse*, Milano - Parma, Papazzoni e Monti, 1699; cfr. ID., *Raccolta di cantate a voce sola*, a cura di Elvezio Canonica, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1996.

²⁹ CARLO MARIA MAGGI, *Rime varie*, Milano, Malatesti, 1700.

costituito da due frammenti di scala ascendente; è questa la cellula che imprime il proprio stigma all'intero movimento. Sul motivo α , sviluppato dai bassi in progressione ternaria discendente, i violini primi e secondi propongono con entrate in imitazione un motivo (β), in forma di esacordo discendente (mis. 3-5) che arricchisce la progressione con ritardi di 7^a. Il terzo motivo (γ) è una propulsiva figurazione di semicrome arpeggiate (mis. 8-11) affidate al violino solista e contrappuntate dal violoncello solo.

Sonata
Allegro

The musical score is for a Sonata in Allegro tempo. It features three staves: Violino I, Violino II, and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 12, and 16 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include 'solo' for the Violino I and Violoncello parts, and 'tutti' for the Violino II and Bassi parts. The score shows a complex interplay of solo and tutti passages between the instruments.

Esempio 1

Il movimento procede con logica costruttiva serrata, proponendo abili combinazioni che vedono l'alternanza *solì-tutti*, arricchita da una logica contrappuntistica che vede i tre

motivi circolare da una voce all'altra, in un gioco di incastri a 'cremagliera', che conferiscono al movimento il carattere di uno scintillante turbine sonoro.



Esempio 2

Questo moto vorticoso cessa improvvisamente, quando una sequenza cadenzante (mis. 42) si interrompe con un'inattesa cadenza evitata (accordo di 7^a diminuita su Si_♭) che dà inizio a un *Adagio* di sole due battute, di natura sospensiva, modulante. Il brevissimo episodio, memore di analoghi procedimenti corelliani, dopo una cadenza sospesa (V di Sol minore), sfocia in un galante *Menuetto* in Si_♭ maggiore, breve pagina che sul ritmo dell'aulica danza di corte sembra anticipare i momenti di schermaglia amorosa, l'idea dell'amore pastorale come elegante gioco di società (Es. 2).³⁰

Il *Menuetto* non dovette suonare completamente nuovo per il pubblico di casa Ruspoli, poiché in esso (mis 5-7) si nota una reminiscenza motivica dell'aria "Fiamma

³⁰ Le misure 17-24 del *Menuetto* riprendono il coro "Amor, Amor, deine Tücke" dalla perduta opera *Die verwandelte Daphne* HWV 4, rappresentata ad Amburgo nel 1708, cfr. HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten III*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1999 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 5), p. 119.

bella”, dalla cantata *Aminta e Fillide* HWV 83, eseguita alla fine del 1706 e rieseguita nel luglio 1708 per la medesima udienza.³¹

Non è escluso che il gioco di autocitazione (destinato a divenire una costante dell’officina händeliana) fosse inteso a indicare nella precedente cantata un termine di riferimento, a suggerire – entro una memoria di ascolto e un orizzonte d’attesa – un preciso termine di riferimento. Nell’aria “Fiamma bella” la restia Fillide invitava l’innamorato Aminta a desistere dall’amore verso di lei. Nel *Duello Amoro* una non meno restia Amarilli si ingegna per sviare l’amore del pastore Daliso.

Recitativo, Daliso, “Amarilli vezzosa, appunto in questa”, Fa maggiore – Do maggiore.

1) Aria, Daliso, “Pietoso sguardo”, 5 *aab''x' c''d''c''x'*

Contralto, violini unisoni, b.c.

Fa maggiore, 3/4 [Tempo di minuetto]

Sezioni	A					B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4	1-4		5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	V-I	I	I	vi	iii	
Motivi	α β	α	α'	α''	β	γ	δ	

Il recitativo iniziale di Daliso ha la funzione di creare una cornice situazionale attraverso un breve racconto retrospettivo, che fornisce all’ascoltatore le coordinate di contesto (i due sono in un luogo in cui lui ha sofferto a causa di lei) esplicitando i motivi dei minacciosi propositi (vendetta o mercede) del giovane.

Tre sono le immagini del breve recitativo: la penombra di un’intricata foresta, il ricordo di essa come luogo di sofferenze, il proposito di agire per uscire da quella condizione.

I versi 1-3 sono intonati su un pedale di tonica, procedimento che il compositore utilizza altrove per connotare un passo nel senso dello stupore o della meraviglia (*Aminta e Fillide*, HWV 83, inizio del recitativo “D’un incognito foco”)³². Qui lo stilema

³¹ La melodia di questa fortunatissima aria non è tuttavia di Händel, essa proviene infatti dall’aria “Du schöne Morgenröthe” dell’opera di Keiser *Orpheus Ander Teil* (Amburgo, 1702), cfr, ibidem p. 122.

³² HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I* cit., p. 88, mis. 1-3 del recitativo di Fillide.

pare riferirsi all'elemento paesaggistico della "solitaria" foresta, la cui arcadica bellezza è stata turbata dai pianti e dai sospiri, sottolineati, sulla parola "sospirai" (mis. 6) da un intervallo di 5^a diminuita nel canto e dalla modulazione a La minore (mis. 7) sulla parola "soffersi". Raffinata è la figurazione musicale delle parole che seguono: "mercede" è intonata su cinque crome (mis. 9-10), con sospirioso disegno discendente, su un accordo minore, mentre il sintagma "o la vendetta" è scandito su un disegno di tre semicrome e due crome, con direzione ascendente, la cui risolutezza è corroborata dalla repentina modulazione a Do maggiore.

20
cor; pie - to - so sguar - do,

26
vez - zo bu - giar - do, vez - zo bu - giar

32
do,

38
più non lu - sin - ga - no que - sto mio cor, vez - zo bu - giar - do, pie - to - so sguar - do, più non lu -

44
sin - ga - no que - sto mio cor più non lu - sin - ga - no

49
que - sto mio cor.

Esempio 3

L'aria d'esordio di Daliso è di contenuto descrittivo e riflessivo: nella prima strofa sono additate le lusinghe della pastorella, divenute ora inefficaci agli occhi dell'innamorato; nella seconda questi dichiara i suoi propositi e pretende o l'agognata ricompensa d'amore o la vendetta. Due 'affetti' dunque: un sentimento di disillusione di fronte alla di lei *coquetterie* e uno di dolore, che esige ora una risoluzione nell'*eros* ("mercede") o nel sangue ("vendetta"). Il testo della prima aria, da un punto di vista concettuale, è una sorta di prologo dell'intera cantata che, come vedremo, procede fra i tentativi dilatori di lei e i propositi minacciosi di lui.

Händel sceglie un andamento di minuetto, la cui galanteria è forse un'allusione alla civetteria di Amarilli, smascherata in un gioco di arcadiche schermaglie. Il tono di Fa maggiore è indicato da Mattheson come capace, fra l'altro, di "esprimere i sentimenti più belli del mondo, la magnanimità, la determinazione, l'amore o qualsiasi virtù [...]e sarebbe paragonabile a una persona dotata di una *bonne grace*".³³

Il ritornello iniziale (mis. 1-12), costruito secondo il modello *Fortspinnungstyp*,³⁴ contiene il materiale tematico di base: si apre con un motivo cantabile dei violini unisoni (α mis. 1-4) seguito da un motivo (β mis. 5-11) di carattere strumentale, disposto in progressione discendente e chiuso da una figura cadenzale. Quest'ultimo assumerà una rilevante funzione coesiva e sarà impiegato come elemento di raccordo fra le frasi vocali (mis. 20-23), come contrappunto alla linea vocale nelle progressioni (mis. 29-32) e con funzione di ritornello abbreviato (mis. 50-57).

Nella sezione A la triplice ripetizione dei vv. 1-4 riproduce, espandendola, l'architettura del ritornello (motivo α - progressione - disegno cadenzale). Il compositore concepisce la sezione come un processo di progressiva focalizzazione semantica di alcune parole 'dense' del testo. La prima frase vocale, intonata sul motivo α , enuncia la strofa in modo sillabico (a^1), offrendo l'arcata sintattica del testo nella sua interezza. In a^2 il tetrastico è dapprima intonato su una figura (derivata da α) che evolve in una progressione (discendente e cantabile, indi ascendente e virtuosistica) in forma di lungo melisma sulla parola-chiave "bugiardo" (mis. 28-37). In a^3 i vv. 1-4 sono intonati con un procedimento 'brachilogico' (si dimezza il ritmo di declamazione rispetto alle

³³ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim, Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1997, pp. 241-42; cfr. anche RITA STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Rochester, University of Rochester Press, 1996, p. 260.

³⁴ Cfr. LORIS AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria musicale*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 499-502.

precedenti enunciazioni), cui segue un passaggio melismatico ascendente sulle parole “lusingano questo mio cor” (mis. 44-47) culminante sul Si_b^3 con una armonia di V^7 e cadenza sospesa, che enfaticamente procrastina, evidenziandola, la conclusione della frase. Segue il motivo β che funge da ritornello abbreviato (Es.3).

B è di dimensioni ridotte (17 misure rispetto alle 57 della sezione A); i vv. 5-8 sono ripetuti solo due volte, in una sezione contrastante per tonalità e stile vocale, ora prevalentemente sillabico (unico vocalizzo sulla parola “dolor” mis. 65-66).

“Lacrime” e “dolor” sono le parole-chiave, che guidano il compositore a intonare la strofa (b^1) una prima volta sulla cellula in re minore (γ) e una seconda (b^2) su una nuova e breve cellula (δ) in La minore. Il breve respiro di B è dovuto anche alla contrazione delle progressioni, solo suggerite ma non sviluppate, ridotte ora alla comparsa del modello e a una sua sola ripetizione (mis. 65-66), ora alla sua interruzione già nel corso della prima ripetizione mis. 68-70).

Recitativo, Amarilli, “Dunque tanto s’avanza”, Si_b maggiore – Mi minore

2) Aria, Amarilli, “Piacere che non si dona”, $7ab'5x \ 7ab'5x$

Soprano, violini unisoni, b.c.

Sol maggiore, 6/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b' b''		
		1-3	1-3		4-6 4-6		
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-v iii		
Motivi	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta\gamma$	γ'	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\varepsilon \ \zeta$		

Amarilli, pur con una certa aggressività (“stolto”, “Misero”) ed esplicitzza di toni (“temeraria voglia”, “piacer ch’oggi il tuo cor desia”) cerca di riportare Daliso, che esigeva “mercede” o “vendetta”, sul piano della realtà e della saggezza, concludendo: “che quel piacer ch’oggi il tuo cuor desia | figlio del genio mio d’uopo è che sia?” (vv. 22-23).

La fanciulla, nel suo primo recitativo, risponde a Daliso su un pedale di tonica, che qui sembra esprimere stupore sdegnato (per l’intensità del desiderio del pastore). Sulla

parola “misero” (mis. 3-7) l’armonia s’abbuia in La minore, mentre la metafora “figlio”, che sintetizza il concetto-chiave della clausola, è sottolineata nel canto con una 4^a discendente, enfatizzata dall’intervallo di 6^a ascendente e dalla pausa di minima che la precedono. D’altronde questa clausola di recitativo enuncia un concetto importante nel galateo amoroso arcadico: la felicità erotica dell’innamorato nasce dalla libera adesione della donna e non dal ricatto psicologico o dalla violenza fisica.

Amarilli suggella il ragionamento che conclude il recitativo con un’aria di tipo sentenzioso, in cui enuncia la sua ‘filosofia’ del piacere. “Piacere” è la parola-chiave dell’aria, sottolineata dal poliptoto, corroborata dalle parole “voglia” e “goder” appartenenti alla medesima area semantica. La pastorella afferma, a metà via fra la saggezza gnomica e settecentesco eudemonismo, che il piacere che la donna offre ad altrui non può che essere conseguenza del piacere che ella stessa prova nel donarlo/donarsi. Quando ciò non accade, non si prova piacere, ma sofferenza. Amarilli, sotto le vesti del travestimento pastorale e inserendola nella sentenziosità arcadica, fa un’affermazione ardita, quasi precorritrice del pensiero libertino. L’*adynaton* che chiude il secondo tetrastico trae la conseguenza di quanto prima affermato: la coazione violenta (“forza crudel”) verso la donna, per imporle il “goder”, è azione vana oltre che dolorosa.

Il carattere danzante della prima aria è mantenuto dalla seconda, ora con ritmo e figurazioni di giga, forse a indicare che la schermaglia fra i due personaggi è ancora su un piano di gioco galante. Si noti tuttavia come il compositore ha assegnato all’innamorato pastore un più moderato minuetto, e alla pastorella *coquette* una più vivace ed esuberante giga. Non è escluso che tale scelta abbia una sorta di valore predittivo in rapporto all’evoluzione della vicenda; la musica sembra infatti sin da ora intervenire per caratterizzare due ‘personaggi’ assai diversi per indole e comportamento.

Nei sei versi Händel isola due parole, di significato contrastante: “piacer” nella prima strofa, “forza crudel” nella seconda, due poli semantici, due colori intorno ai quali costruisce l’aria.

L’aria si apre con un ritornello costruito su tre motivi: un motivo acefalo (α) di terzine, che conferisce l’andamento di giga; un secondo motivo (β) costituito da scala di semicrome e crome culminanti in sei crome ribattute; un terzo motivo (γ) è un disegno cadenzale di crome, iterato cinque volte, che crea un effetto di felice asimmetria procrastinando la cadenza perfetta, cui si giunge col ritorno del motivo iniziale.

L'asimmetria in realtà colpisce già l'inizio del ritornello: α è ripetuto (mis. 4) alla quarta inferiore, ma incompleto, poi si metamorfizza in β , che a sua volta non rispetta la progressione per grado ascendente che ci si aspetterebbe, ma ripete una sola volta il motivo alla quarta superiore. Il disegno cadenzale (γ) iterato – che ricorda certe iterazioni delle sonate dell'amico e rivale Domenico Scarlatti – ricorre, come una sorta di stilema personale, in altre pagine cantatistiche. (*Aminta e Fillide*, HWV 83 aria "Fiamma bella", mis.7-8)³⁵.

Violino I, II

AMARILLI

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

7

14

20

26

Pia - cer che non si do - na, pia - cer che non si

do - na per o - pra del pia - cer più to - sto è pe

na, più to - sto è pe na - ;

Esempio 4

³⁵ HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten I*, cit. p. 73.

La sezione A inizia con la tecnica del “motto”, anche se qui nella sua forma minima, poiché, dopo che la voce ha enunciato il v. 1 (motivo δ), l'intervento strumentale è di sole due battute (mis. 14-15). Il compositore, dopo la ripetizione del v. 1, intona i vv. 2 e 3 sul motivo iterato γ , che dissolve la sua forza iterativa su una nota tenuta seguita da ariosi melismi sulla parola “pena”, in un gioco di imitazioni coi violini. In a^2 i vv. 1-3 sono ripetuti su un disegno iterato, variante di γ . La scelta di questo insistito gioco di ripetizioni genera l'effetto di una litania cantilenante, quasi che l'astuta fanciulla volesse bene imprimere nella memoria dell'interlocutore i suoi sentenziosi settenari. La ripetizione si estende anche ai melismi (mis. 41-45) che concludevano la frase precedente.

Nella concisa sezione B (20 misure rispetto alle 63 di A) il compositore ha isolato e fatto oggetto di figurazione il sintagma “forza crudel”: b^1 è intonato su un nuovo motivo (ϵ) in Mi minore – il cui inciso è uno sferzante ritmo puntato – che procede con un'armonia modulante (v. 5 Re minore); b^2 propone un nuovo motivo (ζ) che attacca, senza modulazione transitoria, nel tono lontano di Si minore; una bizzarria che potrebbe forse esser considerata come la traduzione musicale dell'*adynaton* del testo poetico.³⁶

Recitativo, Daliso, Amarilli, “Sì, sì, crudel ti accheta”, La maggiore – Re minore

3) Aria, Amarilli, “Quel nocchiero che mira le sponde”, *10a5ax'*, *10b5bx'*

Sib maggiore, **C** [Allegro]

Soprano, violini unisoni e violino solo, b.c.

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	
		1-3	1-3		4-6	
Armonia	I	I-V	I	I	iii~v	
Motivi	α	β	β'	α	β''	

³⁶ Il v. 5 (mis. 66) è intonato con errore di accentazione: la parola “voglia” viene infatti accentata sulla sillaba atona finale, che il musicista pone in battere. Goffaggini ed errori di prosodia, talvolta presenti nella produzione degli anni italiani, non scompariranno mai del tutto, nemmeno nei drammi per musica londinesi; un esempio di errore prosodico si trova nell'aria “Fra' dubbi affetti miei” dal *Siroe, re di Persia*, atto II, scena 8.

Nel recitativo Daliso contrappone alla filosofia del piacere della pastorella quella che suona come una sorta di anticipazione dell'*amour propre*: è preferibile ottenere con violenza il piacere desiderato, piuttosto che morire (psicologicamente o addirittura fisicamente) per la disperazione dovuta alla mancanza di esso. D'altronde al modello pastorale non sono estranee vicende di ninfe e pastorelle cui amanti respinti o lubrifici satiri tentano di fare violenza.³⁷ Amarilli cerca di blandire il giovinetto e ribadisce la sua gnomo, secondo la quale il piacere d'amore è legato alla libertà di scelta e a un sentimento di reciprocità.

Musicalmente, la crescente tensione fra i due è resa con armonie di 7^a diminuita (mis. 2 e 7) e con intervalli diminuiti (mis. 2) ed eccedenti (mis. 6, 10, 12), in uno spettro tonale quasi costantemente dominato dalle tonalità minori.

Amarilli – dopo aver tentato inutilmente con un'aria sentenziosa – ora prova a convincere il pastore con un'aria di paragone, imperniata sulla stereotipata immagine del nocchiero in lotta con le onde tempestose. La pastorella invita l'amante a comportarsi come quel nocchiero che non cerca sollievo immediato, sul primo scoglio, che sarebbe la sua rovina, ma che guarda alla meta ultima del porto.

Händel intona l'aria ricorrendo al *topos* musicale che rappresenta la tempesta di mare con vorticose scale di semicrome, qui una sorta di moto perpetuo affidato ora al *tutti* e ora al violino solista. Se il sostantivo “onde” è oggetto di figurazione attraverso il disegno strumentale, la parola “discacciò” è quella su cui cadono i melismi acrobatici, in gara col violino solo.

Un ritornello affidato al *tutti* è costituito da un motivo strumentale (α) di carattere violinistico, sviluppato in progressione, che suggerisce l'idea del moto ondoso, la figurazione del quale è individuabile nella direzione ascendente seguita da un ampio salto (10^a) discendente.

L'aria è concepita con la tecnica del “motto”: la voce entra e intona il primo verso, (motivo β), lascia che gli strumenti completino la frase con materiale del ritornello, poi intona per intero la prima strofa.

³⁷ Nell'*Aminta* del Tasso, un “satiro villan” lega Silvia nuda ad un albero, con l'intenzione di farle violenza; sarà il fedele e innamorato Aminta a liberarla; cfr. TORQUATO TASSO, *Aminta*, atto III, scena 1, vv. 50-65, in *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento* cit. p., 694. Sempre nell'*Aminta*, atto II, scena 2, Dafne consiglia a Tirsi: “È spacciato un amante rispettoso: | consigial pur che faccia un altro mestiero, | poich'egli è tal. Chi imparar vuol d'amare, | disimpari il rispetto: osi, domandi | solleciti, importuni, al fine involi; | e se questo non basta anco rapisca. |”, p. 680.

Nella prima enunciazione della prima strofa (a¹), il motivo vocale (β) contrappuntato dalle semicrome del violino solo, è sviluppato in una breve progressione che poi si impenna in un acrobatico vocalizzo sulla parola “discacciò”, con cadenza alla Dominante. La sezione a² ripropone la stessa frase vocale ma accompagnata dal solo basso continuo, mentre sul vocalizzo di “discacciò”, diverso e più esteso rispetto al precedente, interviene in un gioco imitativo il violino solista, fino alla sezione cadenzale, serrata dal ritornello eseguito per intero.

Violino I, II
 AMARILLI
 Bassi
 (Violoncello,
 Contrabbasso,
 Cembalo)

f

f

4

solo tutti

Quel noc - chie - ro che mi - ra le spon - de,

7

solo

quel noc - chie - ro che mi - ra le spon - de la te - ma dell'

p

9

on - de dal sen dis-cac-ciò, la te - ma dell'

12

tutti

on - de dal sen dis-cac-ciò, dal sen dis-cac-ciò;

f

Esempio 5

Brevissima è la sezione B, di carattere modulante (Sol minore, Do minore, Re minore), con il canto che procede in modo sillabico. La seconda strofa è intonata una sola volta, su un motivo derivato da β (Sol minore) seguito da breve progressione e dalla ripetizione dei vv. 5-6 su disegno cadenzale di Re minore.

Recitativo, Daliso “Amarilli, Amarilli, invano tenti”, Sib maggiore - Re minore

4) Aria, “È vanità d’un cor”, $7a'a'5x$ $7b'b'5x$

Contralto, violini unisoni, b.c.

Sol minore, 12/8 *Largo*

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-3	1-3		4-6		
Armonia	i	i-III	i	i	v-VII	v	
Motivi	$\alpha\beta$	γ	δ'	$\alpha\beta$	ε	ζ	

Daliso si dimostra consapevole delle finzioni e delle pretestuose parole di Amarilli, volte ad evitare di dargli soddisfazione; le metafore dell’“uscir dal laccio” e dei giuramenti accolti dal “rio” o rapiti dai “venti” traducono plasticamente in immagini la sua condizione di disillusione.

Daliso intona un recitativo piano e scorrevole: forse una musicale traduzione del suo disincanto? Unico momento dissonante è rappresentato da un intervallo di settima minore nella linea del canto, in corrispondenza dell’avverbio “poi”, che pone in rilievo il motto conclusivo “il rio li accolse o li rapiro i venti”, ossia le smentite dolorose, che lo hanno condotto al presente disinganno.

Daliso, nella breve aria, trae le conclusioni del precedente ragionamento: è di un animo debole vivere nella speranza di un amore inappagabile; con un’interrogativa retorica, che suggella la breve arietta, egli si chiede se è utile udire promesse *sine die*. Il giovane, sebbene Amarilli si sia espressa con due arie e due sezioni recitative per convincerlo delle proprie posizioni, rimane fermo sulle proprie idee.

L'aria è l'unica oasi introspettiva in una cantata permeata dalla tensione dialettica e da ritmi di danza che sostengono le schermaglie amorose dei due personaggi. La malinconia è già tutta nel ritmo di siciliana, nell'inizio acefalo dei violini, nel cromatismo, nell'uso della sesta napoletana e di pause interrogative, elementi che fanno di questa pagina un momento sospeso, un nido di inquieta languidezza arcadica. Sono questi i mezzi con i quali il compositore trasforma in figure musicali la tristezza dell'amore inappagato, di cui il verbo "sperando" è stigma, sul quale il Sassone indugia con dovizia di procedimenti illustrativi.³⁸

4. Aria
Largo

Violino I, II
DALISO
Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

È va - ni - tà d'un
cor quel vi - ve - re in a - mor sem - pre spe - ran - do, sem -

Esempio 6

La sezione A si apre con un ritornello di sei misure, di carattere malinconico, che contiene il materiale tematico fondamentale. La prima semifrase dei violini inizia con un motivo acefalo (α), che ha quasi forma di semplice abbellimento (*tierve coulèe*) e solo a misura 2 acquista profilo cantabile, corroborato dalla cadenza alla Dominate. La seconda

³⁸ Il materiale dell'aria rappresenta un caso di prestito dall'aria "Halt ein erregter Geist" dall'opera *Claudius di Keiser*, rappresentata ad Amburgo agli inizi del 1703, cfr. JOHNN H. ROBERTS, *Handel's Borrowings from Keiser*, «Göttinger Händel-Beiträge», II, 1986, p. 73. La stessa aria è stata utilizzata come 'cava di materiali' in lavori successivi: cfr. *Agrippina*, "Pur ch'io ti stringa al sen"; Cantata "Crudel tiranno Amor", aria "O dolce mia speranza"; *Alcina*, "Pensa a chi geme".

semifrase (mis. 3-6) si conclude con una cellula (β) di carattere cromatico, in ritmo puntato, il cui carattere interiettivo è evidenziato dalle pause di semiminima (Es. 6).

La prima frase vocale (vv. 1-2, a^1) è intonata su un motivo (γ) di ritmo giambico, che salda una cellula dell'accompagnamento dei bassi (mis. 1) con le *tierces coulées* dei violini; *tierces* che ora sono utilizzate per costruire giochi di eco fra voce e violini, i quali proseguono (con la cellula β) sulla parola-chiave “sperando”. La seconda frase vocale (a^2) propone una nuova cellula melodica giambica (γ) che, con un meccanismo di procrastinazione della cadenza perfetta, si connette a β e dà luogo a queruli scambi in eco fra la linea vocale (con melismi sulla parola “sperando”) e i violini. Segue l'intero ritornello.

Nella breve sezione B (7 misure rispetto alle 22 di A), tacciono gli strumenti, Daliso, accompagnato dal solo basso continuo, intona la seconda strofa con due frasi vocali che mantengono il ritmo giambico della precedente sezione e procedono quasi prive di melismi, con effetto disadorno e malinconico.

Recitativo, Amarilli, Daliso “Or sù, già che ostinato”, Fa maggiore – Si minore

5) Aria a 2 con Ritornello, Daliso, Amarilli, “Sì, sì, lasciami, ingrata”, $7ax'ax'$, $bx'bx'$

Soprano, contralto, violini unisoni, b.c.

Mi minore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A				A'		A''					
Versi	a	:	b	:	a	:	b	:	a'	b'	a :	b :
	Daliso				Amarilli				<i>a due</i>		Rit. strum.	
	1-2		3-4		5-6		7-8					
Armonia	i-V		III-i		iv-V		VI-iv		iv-V		VI-iv	
Motivi	α		α		α		α		α		α	

Quello conclusivo è il più esteso recitativo della cantata, dialogico e di contenuto drammatico; c'è in esso minaccia di azione, concitazione, repentino mutamento di stati d'animo e di dinamiche relazionali. Nel recitativo finale, dopo un sostanziale stallo della situazione, rimasta sostanzialmente bloccata sulle posizioni iniziali, ha luogo una micro-

peripezia. Lo spettatore si trova inaspettatamente ad assistere a un dialogo che potrebbe esser trasportato in una scena di dramma per musica. Amarilli, come se improvvisamente fosse un'eroina tragica, una Lucrezia o un'Armida abbandonata, invita Daliso ad ucciderla ed a possederne il cadavere: vv. 59-62, “trapassami col ferro e poi, crudele, | di questo sen fedele, | di cui non curi il tormentoso affanno | renditi pure a tuo piacer tiranno”.

Solo la costernazione e la mortificazione di Daliso – in realtà incapace di azioni violente – consentono alla fanciulla di svelare con un nuovo e repentino cambio di registro, la crudele simulazione di cui lui è stato vittima. Amarilli con le sue parole beffarde riporta la scena sul piano delle schermaglie – talora crudeli ma pur sempre tali – degli amori in Arcadia. Chiusa l'inaspettata sequenza drammatica, si torna nella cornice rassicurante degli amori fra pastori ingenui e pastorelle capricciose.

Il recitativo è impostato con efficace regia drammaturgico-musicale, giocata sulle contrapposizioni di sezioni contrastanti per tonalità e caratteristiche delle linee vocali. L'armonia è mantenuta pressoché costantemente in tono minore, ad eccezione dell'inizio e verso la fine, allorché lei si rasserenava annunciando che la tragedia minacciata era una finzione e che, in ogni caso, l'arrivo del padre Silvano la porrà al sicuro da qualsivoglia reazione di Daliso.

Il recitativo, che in poche battute fa balenare un'intera galleria di “affetti” (furore, mortificazione, dileggio), è seguito da un duetto di sdegno. Daliso risentito per l'ennesimo diniego e per la macchinazione di cui è stato vittima, apostrofa duramente Amarilli, ma pone come condizione dell'allontanamento che lei gli renda il “cor” – qui metonimia di ‘anima’ – schiavo dall'amore per lei.

La fanciulla, spietata, lo attacca con un offensivo compatimento: vv. 83-85 “Sù, sù, restati in pace” e rincara la dose ponendo in dubbio proprio quelle doti di forza e irruenza (v. 7 “o la mercede o la vendetta io voglio”) di cui lui prima si era servito come minaccia. Amarilli congeda Daliso ponendone in dubbio la virilità e la bellezza: “No, non hai tu la face | per accender ardor.” (vv. 85-86).

Il brano finale, indicato nella copia romana come “Aria a 2 con Ritornello”, è un duetto non strutturato con la forma del ‘da capo’, ma di minuetto. Quello che Karina Telle³⁹ definisce “minuetto veloce” chiude una cantata attraversata sin dalla *Sonata*

³⁹ KARINA TELLE, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, München-Salzburg, Katzschler, 1977, p. 56-57.

introduttiva da ritmi di danza (Es. 6). Il duetto è diviso in tre sezioni costruite su un motivo (α) che ritorna in ognuna di esse. La sezione A è affidata alla voci sostenute dal solo basso continuo: Daliso intona i vv. 1-2 in Mi minore, i vv. 3-4 in Sol maggiore-Mi minore. Amarilli risponde con i vv. 5-8 sullo stesso materiale melodico, ma in una diversa tonalità (La minore – Do maggiore – La minore).

Aria a 2 con Ritornello

Violino I

Violino II

AMARILLI

DALISO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

9

17

25

Si, sì, la - scia - mi, in - gra - ta, ma pria ren - di - mi il cor.

Sei tu sel - ce spie - ta - ta, pri - va di sen - so e ar - dor.

Su, su, re - sta - ti in pa - ce, né più chie - der - mi a - mor;

no, non hai tu la fa - ce per ac - cen - der ar - dor.

Esempio 7

In A¹ i due cantano in canone la sezione di Amarilli, raddoppiati all'ottava dai violini. I due personaggi vivono lo stesso sentimento d'ira e spregio (e cantano identico materiale melodico) prima separatamente e poi, come fosse una mimesi del diverbio, in imitazione canonica, concordi nella discordia. Il duetto si chiude con una sezione solo strumentale, A², affidata ai due violini che, ora unisoni ora per terze, ripropongono la sezione intonata da Amarilli.

6. *Proposte di lettura drammaturgica*

Pur nel breve respiro di una cantata costituita da cinque numeri chiusi, Händel non rinuncia alla ricerca di dispositivi e procedimenti per caratterizzare i personaggi e per istituire una parabola drammaturgica.

La musica interviene a connotare attivamente i due personaggi, a livello di scelte agogiche, tonali e di ordito. Daliso, innamorato non corrisposto e dunque 'perdente', intona arie di andamento moderato o lento: la prima è un galante minuetto in Fa maggiore, la seconda una mesta siciliana in Sol minore, costellata di pause inquiete e sospirose; l'enunciazione del testo è per lo più sillabica, i pochi melismi sono di modesto virtuosismo; il tessuto strumentale è costituito dai violini unisoni. Amarilli, personaggio dominante e 'vincente', intona arie di agogica veloce: una danzante aria in tempo di giga e una turbinosa aria di 'tempesta', entrambe in tonalità maggiori; la seconda di esse presenta una spericolata scrittura virtuosistica, con ampi e ardui melismi di semicrome; l'ordito strumentale di entrambe le arie prevede una vivace dialettica fra il *tutti* dei violini unisoni e i *solì* (aria d'esordio) o il *solo* (seconda aria).

La pagina finale – una deviazione rispetto al consueto schema ABA – invita ad ulteriori considerazioni di natura drammaturgica. Un galante minuetto in Sib maggiore chiude la *Sonata* iniziale, un tempo di minuetto in Fa maggiore contraddistingue l'aria d'esordio di Daliso, un concitato minuetto veloce in Mi minore suggella la cantata.

L'utilizzo della medesima struttura ritmica e fraseologica – il minuetto in senso proprio e l'andamento di minuetto – funziona a nostro avviso come una sorta di 'unità di misura' sulla quale valutare le dinamiche emotive e relazionali dei personaggi; dinamiche che vanno nella direzione del rovesciamento della situazione iniziale.

Intendiamo dire che, a parità di ‘contenitore’ – il minuetto – il ‘contenuto’ musicale ha i caratteri dell’antitesi: la serenità arcadica iniziale, dopo le ciniche finzioni messe in atto da Amarilli e la minaccia della violenza, non può essere recuperata.

L’antitesi sembra trovare conferme se compiamo un ulteriore passo nell’analisi delle strutture tematico-motiviche. Il sereno motivo iniziale del minuetto strumentale che chiude la *Sonata* ritorna infatti nell’*incipit* del minuetto vocale che conclude la cantata (cfr. Es. 2 e 7). Il compositore, che si rivolge a un uditorio raffinato e competente, con la trasformazione del sereno, pastorale *Sib* maggiore nel drammatico *Mi* minore, ha sottolineato questo rovesciamento semantico con l’uso della stessa cellula melodica trasportata dal maggiore al minore.

La cantata, come se fosse un seguito di scene di un dramma per musica, è concepita come una struttura drammatico-musicale dotata di una sua unitarietà, costruita sul contrasto dei personaggi e sulla presenza di strutture ricorsive, che vedono la musica intervenire non tanto come ‘elocuzione’ del testo poetico, ma come elemento in grado di dotare quest’ultimo di ulteriori significati, la cui individuazione era riservata all’uditorio di *connaisseurs* delle accademie di casa Ruspoli.

Apollo e Dafne HWV 1221. *Introduzione*

La cantata a due *Apollo e Dafne* HWV 122 chiude la serie delle cantate dialogiche e delle serenate degli anni italiani. Quasi certamente Händel la cominciò a Venezia alla fine del 1709 e sicuramente la completò ad Hannover nella primavera-estate del 1710. La composizione conclude dunque la fortunata esperienza italiana e apre quella hannoveriana e londinese. Nel novero delle cantate dialogiche e delle serenate degli anni 1706-1710, *Apollo e Dafne* è una delle meno estese (103 versi) – superata, nella brevità solo da *Daliso e Amarilli* HWV 82 (84 versi) – ma fra le più significative dal punto di vista degli esiti artistici.

Per il suo carattere di composizione ‘di frontiera’ fra due periodi e per gli intrinseci pregi artistici, essa, in prospettiva storica, costituisce una ideale epitome nel genere della cantata a più voci. Il musicologo Anthony Lewis l’ha definita, per la sua forza espressiva e per il vigore giovanile, l’*Entführung* di Händel “poiché possiede quell’inimitabile freschezza e spontaneità della gioventù che conquista sempre un posto speciale nel nostro cuore, nonostante le successive richieste di qualità più mature e distinte”. E aggiunge: “Se avesse avuto solo quest’opera nel suo portfolio, Handel non avrebbe avuto alcun motivo di rammarico per la sua avventura italiana”¹.

2. *Datazione, committenza, organico*

Sebbene ci siano pervenuti l’autografo musicale e una copia coeva, la cantata HWV 122, diversamente dagli altri lavori esaminati, è una delle meno documentate. Allo stato attuale delle ricerche, non esistono documentazioni contabili riferibili a un committente (come accade con le composizioni per Ruspoli e Pamphilj) che indichino l’occasione e il luogo della prima esecuzione. Non sono attestati esemplari del libretto (non sappiamo

¹ ANTHONY LEWIS, *The Songs and Chamber Cantatas*, in *Händel: a Symposium*, a cura di Gerald Abraham, London - New York, Oxford University Press, 1954, pp. 179-199: 199.

d'altronde se sia stato stampato) o manoscritti che tramandino il testo poetico, l'autore del quale rimane, come nella quasi totalità degli altri lavori analizzati, anonimo.

L'unica fonte di informazioni storiche è costituita dalle filigrane dell'autografo e di una copia coeva.² Gli studi di Watanabe e di Barrows - Ronish hanno acclarato che la carta da musica dell'autografo è in parte nord italica, quasi identica a quella dell'autografo di *Agrippina* HWV 6 (Venezia, autunno 1709), e in parte tedesca, uguale a quella utilizzata per i duetti da camera (Hannover, primavera 1710).³ Questi dati fanno supporre che con ogni probabilità la cantata sia stata iniziata in Italia, quasi certamente a Venezia, fra la fine del 1709 e il febbraio 1710, e ultimata ad Hannover nella primavera seguente, dove dovette aver luogo anche la prima esecuzione. Ulteriori indizi che sostengono questa ipotesi sono costituiti dal fatto che anche la copia coeva è di un copista attivo ad Hannover e che nell'autografo le ricoperture dei ritornelli strumentali delle arie alla fine delle sezioni A, sono vergate da copisti che lavoravano alla corte di Hannover.⁴ È probabile che la brillante "cantata a due" sia stata la prima dimostrazione a corte della valentia nel genere vocale di Händel, nominato maestro di cappella di corte il 16 giugno di quell'anno.⁵

A una primitiva genesi veneziana sembrano d'altronde riferirsi anche due ulteriori elementi. Il primo riguarda ancora una volta i manoscritti: HWV 122 è rilegata nello

² La cantata è stata trasmessa dall'autografo musicale L¹ (GB-Lbl, R.M.20.e.1, ff. 1-37), da cui discendono la copia tedesca coeva L² (G-BLbl, R.M.19.a.6 ff. 1-43) e una copia ottocentesca L³ (G-BLbl, Add. MS 31555 ff. 127-156). Il titolo figura in L¹, f. 1^r *Cantata a due Apollo e Dafne* e in L² f. 1^r *Apollo e Dafne*.

³ Cfr. KEIICHIRO WATANABE, *The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy 1706-1710*, in *Handel Collections and their History*, a cura di Terence Best, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 198-226: 203; DONALD BURROWS - MARTHA RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 107-108; HANS JOACHIM MARX, *Zur Kompositionsgeschichte von Händels Pastoralkantate "Apollo e Dafne" (HWV 122)*, «Göttingen Händel-Beiträge», I, 1984, pp. 70-85: 72 sgg.

⁴ Sulla datazione, la Harris ha suggerito che la composizione sia avvenuta in diverse fasi fra il 1706 e il 1709, a Firenze e a Venezia (*Händel in Florenz*, «Händel-Jahrbuch», XXVII, 1981, pp. 41-61: 47. Marx (*Zur Kompositionsgeschichte* cit., p. 82-83) ha contestato questa ipotesi poiché la strumentazione con fagotti non rispecchierebbe gli organici italiani dell'epoca e assegna HWV 122 interamente al periodo di Hannover. L'ipotesi, come osservato dalla Harris (ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 285), è smentita dal fatto che i fagotti erano usati nelle orchestre veneziane (ad esempio nell'opera *Alessandro in Susa* musicata nel 1708 da Luigi Mancini) come ha confermato Saunders (HARRIS SHERIDAN SAUNDERS, *The Teatro di San Giovanni Grisostomo: The interaction of family interest and opera in Venice (1678-1714)*, relazione presentata al Social Annual Meeting della American Musicological Society, New Orleans, 1987). Gli studi sulle filigrane dell'autografo compiuti dai sopra citati Burrows - Ronish e da Watanabe portano alla conclusione che la cantata sia stata composta nel 1709-1710 a Venezia e ad Hannover.

⁵ *Händel-Handbuch Dokumente zu Leben und Schaffen*, a cura di Walter Eisen e Margret Eisen, IV, Kassel Bärenreiter, 1985, p. 46 d'ora innanzi citato con la sigla HH seguita dal numero del volume e delle pagine. Sul soggiorno di Händel alla corte di Hannover si veda anche DONALD BURROWS, *Handel and Hannover*, in *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, a cura di Peter Williams, London, Cambridge University Press, 1985, pp. 35-59 e DONALD BURROWS, *Handel*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 37-41 e 42-59.

stesso volume che contiene altre cantate vergate su carte veneziana, quali *Alpestre monte* HWV 81, *Agrippina condotta a morire* HWV 110, *Figlio d'alte speranze* HWV 113, la *Sonata a cinque* HWV 288 e la prima parte del *Dixit Dominus* HWV 232.⁶ Il secondo è un elemento indiretto, un episodio riferito da Mainwaring, che nella sua biografia utilizza le figure di Apollo e Dafne per descrivere la presunta relazione amorosa che sarebbe intercorsa fra Händel e Vittoria Tarquini detta “La Bombace”, cantante che, stando alle affermazioni del proto biografo, si sarebbe esibita nella *première* veneziana dell’*Agrippina*.⁷

La mancanza di documenti contabili, di cronache o lettere ci impedisce di avere notizie sugli interpreti della prima esecuzione in Hannover. Marx ipotizza che i cantanti possano esser stati i coniugi Giuseppe Maria Boschi (basso) e Francesca Vanini (soprano), che già erano reduci dalla trionfale esecuzione di *Agrippina*, avvenuta pochi mesi prima, e che avrebbero preso parte alla prima esecuzione londinese del *Rinaldo* HWV 7^a, nel febbraio 1711.⁸ Il complesso strumentale dovette essere quello in servizio presso la corte del principe elettorale di Hannover. Marx ha acclarato che si trattava di un’orchestra di diciotto elementi, di stampo francese, nella quale quattro musicisti provenienti dalla Francia costituivano la *Oboistenbande* di oboi e fagotti.⁹ Come già era accaduto nei saloni della aristocrazia romana, Händel dovette dirigere l’esecuzione al clavicembalo, alla tastiera del quale aveva riscosso grandi successi anche presso quella corte.¹⁰

ORGANICO

Apollo basso

⁶ Cfr. BURROWS - RONISH, *Catalogue* cit., p. 107.

⁷ Cfr. JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, p. 33: “Händel le sembrava grande e maestoso come un Apollo, e le intenzioni della donna erano ben lontane dalla caparbia crudeltà di Dafne”.

⁸ Cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten II*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1995 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 2), p. XX, d’ora innanzi citato con la sigla HHA seguita dal numero del volume e delle pagine.

⁹ MARX, *Zur Kompositionsgeschichte* cit., pp. 82-83.

¹⁰ Del grande apprezzamento del virtuosismo di Händel sono testimonianza le lettere del 4, 14 e 15 giugno 1710 scritte dalla principessa eletttrice Sophie di Hannover alla figlia maggiore Sophia Dorothea, principessa reale di Prussia. Nella lettera del 4 giugno 1710 ella parla: “[...] de la Musique d’un Saxson qui surpasse touse qu’on a iamais entandu sur le Clavesin et dans la Composition on L’a fort admire en Italye il est fort propre a estre Maitre de chapelle [...]”; lettera del 14 giugno 1710: “[...] L’electeur a pris un maitre de chapelle qui sapelle Hendel qui joue a merveille du Clavesin dont le Prince et la Princesse Electorale ont beaucoup de joye [...]”; lettera del 15 giugno: “[...] L’Electeur ha pris dans son service Henling qui ioue si bien du Calvesin et qui est (: a ce qu’on dit:) si savant en musique [...]”, cfr. HH, IV, pp. 45-46.

Dafne soprano
violino I, II
viola
flauto traverso
oboe I, II
fagotto
violoncello
basso continuo (violone, violoncello, fagotto, cembalo)

3. *Analisi del testo poetico*

3.1. *Argomento e fonti*

Il soggetto di HWV 122 è il mito di Apollo e Dafne, nella versione tramandata dal poeta latino Ovidio nelle *Metamorfosi* (I, 452-567).¹¹

Il dio Apollo, ucciso il mostruoso serpente Pitone¹² e insuperbito per l'impresa, sfida e dileggia Cupido, colto mentre sta per incoccare una freccia. Il dio dell'amore scocca allora verso Apollo un dardo che lo fa innamorare follemente di Dafne, figlia di Peneo dio fiume della Tessaglia. La ninfa tuttavia, il cui nome greco significa 'alloro', è stata a sua volta colpita da una freccia di Cupido, che la rende restia all'amore e propensa a vivere nei boschi in solitudine, fedele solo a Diana.

Apollo tenta con vari argomenti di sedurla, ma la ninfa lo respinge e lo fugge. Il dio allora, abbandonate le lusinghe e passato alle minacce, la insegue per ottenerne con la violenza i favori. Quando tuttavia egli è sul punto di afferrare la fanciulla, essa, dopo aver supplicato il padre Peneo di esser trasformata in altra forma, viene mutata in alloro. Al dio dunque non rimane che abbracciare in lacrime le chiome dell'albero, che da quel momento decide di considerare come la sua pianta simbolica: "Poiché non puoi esser

¹¹ OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2010 (1979), pp. 27-33.

¹² Il serpente proteggeva un antico oracolo della dea Temi, sull'isola di Delfi, ma in realtà seminava il terrore divorando mandrie e contadini, devastando i raccolti e spaventando le ninfe cfr. PIERRE GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, p. 54.

moglie mia, sarai almeno il mio albero. O alloro, sempre io ti porterò sulla mia chioma, sulla mia cetra, sulla mia faretra” (*Metamorfosi*, I, 557-559).¹³

La vicenda sollecitò nei secoli l’immaginazione dei poeti. Nel Medioevo, fra le numerose trattazioni, merita una menzione, per il valore paradigmatico, Francesco Petrarca, che alle figure di Apollo e Dafne dedicò alcune liriche dei *Rerum vulgarium fragmenta* (XXXIV, XLI-XLIII, XXIX, CCXV, CXLVIII, CCXII).¹⁴

Alla fine del Rinascimento il mito ebbe nuova circolazione grazie alla fortunata traduzione delle *Metamorfosi* effettuata da Giovanni Andrea dell’Anguillara (1563), mentre in epoca barocca la vicenda di *eros* e metamorfosi – complice una rinnovata attenzione al meraviglioso – ebbe nuovo corso in opere letterarie di diversi autori fra i quali per l’evidenza ricordiamo Giambattista Marino che al mito di Apollo e Dafne dedicò diverse composizioni.¹⁵



Figura 1. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (Roma, Galleria Borghese)

¹³ OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., p. 31. Sul mito di Apollo e Dafne si rimanda a GRIMAL, *Enciclopedia dei miti* cit., pp. 150-151.

¹⁴ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996. Reminiscenze petrarchesche si notano in alcuni passi della cantata. Da un altro sonetto, il CCXLVIII, l’anonimo autore della cantata riprende un verso: “cosa bella mortal passa et non dura” (v. 8); cfr. *Apollo e Dafne* “sempre non fiorirà; ciò che natura | di più vago formò passa e non dura” (vv. 51-52).

¹⁵ Marino ritornò più volte sul mito metamorfico: nell’ecloga *Dafne*, risalente al 1594 ma pubblicata nel 1620 nella raccolta *Rime Boscareccie*, Venezia, Ciotti, 1620; nei sonetti *Perché del biondo tuo divin seguace, Stanca anelante a la paterna riva* e nel madrigale *Deh perché fuggi, o Dafne* contenuti nella raccolta *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602; nel componimento *Apollo con Dafne* nella *Galeria*, Venezia, Ciotti, 1619; nel componimento *Dafni* all’interno della raccolta *La Sampogna*, Parigi, Pacard, 1620.

Il successo del mito nel Seicento travalica la sfera della poesia e coinvolge le arti figurative. La metamorfosi di Dafne in alloro consentiva infatti a pittori e scultori di gareggiare con la parola – in un illustre e barocco agone fra le arti – nella mimesi della trasmutazione. Fra i possibili modelli, in questo caso non letterari, ma figurativi, rammentiamo in ragione della straordinarietà degli esiti, la celeberrima rappresentazione che del mito diede lo scultore Gian Lorenzo Bernini, nella statua *Apollo e Dafne* (Figura 1).

3.2. *Le sequenze del testo*

La serenata è segmentabile in cinque sequenze, corrispondenti alle virtuali ‘entrate’ e ‘uscite’ dei personaggi e agli snodi contenutistici principali.

Sequenza I (vv. 1-11): *Apollo si gloria di aver ucciso il serpente Pitone*

Personaggi: Apollo solo

Recitativo “La terra è liberata”

Aria “Pende il ben dell’universo”

Sequenza II (vv. 12-17): *Apollo dileggia e sfida Cupido*

Personaggi: Apollo, Cupido (che non interviene)

Recitativo “Ch’il superbetto Amore”

Aria “Spezza l’arco e getta l’armi”

Sequenza III (vv. 22-25): *Dafne elogia la sua libertà*

Personaggi: Dafne, Apollo (non visto da Dafne)

Aria “Felicissima quest’alma”

Sequenza IV (vv. 26-47): *Apollo sorprende Diana, se ne innamora e viene respinto*

Personaggi: Dafne, Apollo

Recitativo “Che vocal che beltà”

Aria di Dafne “Ardi, adori e preghi
invano”

Recitativo “Che crudell!” “Ch’importuno”

Duetto “Una guerra ho dentro il seno”

Sequenza V (vv. 49-76): *Apollo cerca di sedurre Diana, prima con ragionamenti poi con minacce*

Personaggi: Apollo, Dafne

Recitativo “Placati alfin, o cara”

Aria “Come rosa in su la spina”

Recitativo “Come in ciel benigna stella”

Duetto “Deh, lascia addolcire”

Sequenza VI (vv. 77-88) *Apollo, ancora una volta rifiutato, insegue Diana*

Personaggi: Apollo, Dafne

Recitativo “Sempre t’adorerò”

Aria “Mie piante, correte”

Sequenza VII (vv. 89-103): *Dafne per sfuggire ad Apollo si trasforma di alloro*

Personaggi: Apollo

Recitativo “Che vidi? che mirai?”

Aria “Cara pianta, co’ miei pianti”

3.3. *Strutture narrative*

La vicenda di Apollo e della ninfa Dafne, sebbene sia di estrema brevità e semplicità, presenta gli elementi essenziali della struttura narrativa classica.

6. *Situazione iniziale*: Apollo ha ucciso il serpente Pitone e si gloria della vittoria.

7. *Azione complicante*: Apollo, insuperbitosi, sprezza Cupido e lo sfida.

8. *Peripezia*: cupido fa innamorare Apollo di Dafne, ma questa lo respinge ripetutamente.
9. *Acme*: Apollo insegue Dafne per farle violenza, la ninfa si trasforma in alloro.
10. *Scioglimento*: Apollo, meravigliato e addolorato per la metamorfosi, piange davanti alla pianta di alloro e dichiara che la pianta sarà a lui sacra.

Come si evince da questo schema, si tratta di un ordito narrativo assai semplice e lineare, i cui nuclei sono disposti in ordine logico-cronologico (*fabula*) per consentirne una immediata leggibilità allo spettatore.

3.4. *Dinamiche teatrali*

Come già le altre cantate dialogiche, anche *Apollo e Dafne* presenta caratteristiche proprie di una composizione drammatica, che la rendono simile a una scena melodrammatica.

I) *Presenza di un conflitto fra personaggi*

Elementi che determinano il conflitto:

1. Apollo si pone in conflitto con Cupido
2. Apollo desidera Dafne
3. Dafne rifiuta l'amore di Apollo
4. Apollo insiste nella seduzione fino alla violenza
5. Dafne si trasforma in alloro
6. Cupido ha vinto Apollo

II) *Entrate e uscite dei personaggi*

Sono suggerite dai contenuti del testo, con didascalie 'implicite'.¹⁶

Sequenza I: *entrata* di Apollo

(v. 1 "La terra è liberata")

¹⁶ Non essendoci pervenuto il libretto di nessuna delle tre versioni della serenata, non sappiamo se in esso ci fossero didascalie. In genere le didascalie erano tuttavia proprie dell'opera e non delle cantate e serenate.

Sequenza II: *entrata* di Cupido (il personaggio non interloquisce, ma Apollo gli si rivolge)
(v. 18 “Spezza l’arco e getta l’armi”)

Sequenza III: *entrata* di Dafne che non si accorge di Apollo, il quale la osserva in disparte
(v. 22 “Felicissima quest’alma”)

Sequenza IV: Apollo e Dafne interloquiscono e interagiscono nel conflitto drammatico
(v. 26 “Che voce! che beltà!”)

Sequenza VII: *uscita* di Dafne (esce di scena trasformandosi in alloro), Apollo rimane solo
(v. 89 “Che vidi? che mirai?”)

III) *Personaggi aventi diversa conoscenza della realtà (a causa della loro presenza/assenza)*

Dafne non sa

- che Apollo ha vinto Pitone
- che Apollo ha sfidato Cupido
- che Cupido ha scoccato una freccia verso Apollo per dimostrargli la sua superiorità
- che Apollo quando lei canta la sua prima aria la sta osservando

IV) *Peripezia con acme e scioglimento che dà luogo a posizioni relazionali e morali differenti da quelle iniziali*

- Dafne esce di scena e afferma il valore della sua verginità
- Apollo viene sconfitto nella sua tracotanza da Cupido
- Apollo idealizza e sublima il suo amore per Dafne, assumendo l’alloro come pianta a lui sacra

V) *Presenza di azioni:*

- fuga di Dafne e inseguimento di Apollo
- metamorfosi di Dafne in pianta

Come si è precedentemente chiarito, non abbiamo purtroppo alcun riscontro documentale che si riferisca espressamente a un'esecuzione della serenata in Hannover. Dunque non sappiamo se l'esecuzione, che in ogni caso quasi certamente avvenne in quella corte, si sia realizzata in forme teatrali o parateatrali. È tuttavia un'ipotesi verso la quale, in relazione alle condizioni di quel *milieu* artistico, propendiamo. Ad Hannover, *mutatis mutandis*, la situazione era simile a quella che Händel aveva conosciuto a Roma nei tre anni precedenti: il teatro d'opera del principe elettorale, in cui già aveva operato con esiti esimi Agostino Steffani nell'ultimo decennio del Seicento, era allora chiuso da più di un decennio.¹⁷

Il compositore si era stabilito colà con la speranza, dopo il successo veneziano di *Agrippina*, di comporre opere. Significativa di questa volontà è una testimonianza epistolare che ci informa che nell'autunno del 1710, dopo la nomina a maestro di cappella del giugno precedente, Händel, probabilmente a causa della stasi operistica di Hannover, si recò a Düsseldorf su invito del principe elettore per farvi eseguire un'opera.¹⁸

La cantata HWV 122 ancora una volta, così come le cantate romane dialogiche degli anni precedenti, potrebbe esser stata un 'sostituto' del dramma per musica in una corte che aveva da anni sospeso le rappresentazioni. E non è escluso che la *vis* teatrale della composizione risponda a una doppia esigenza: quella della corte, di disporre di un saggio di musica 'drammatica' (cioè di una composizione che assomiglia a un'opera in miniatura) e quella di Händel, di comporre melodrammi e di affermarsi come operista. Il portato di questa duplice istanza, esterna ed interna, fu una cantata dotata di una carica teatrale straordinaria, tale che nei passi più esemplari sembra rendere superflue la recitazione e i fondali dipinti del teatro d'opera.

3.5. *I personaggi*

¹⁷ Cfr. MARX, *Zur Kompositionsgeschichte* cit., p. 83.

¹⁸ HH, IV, cit., pp. 45-46; sul soggiorno di Händel a Düsseldorf cfr. anche ANDREAS FREITÄGER, *Händels Beziehungen zum Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, «Göttingen Händel-Beiträge», V, 1993, pp. 258-269.

Come già si è osservato in altre cantate, il breve respiro del testo non consente un approfondimento della psicologia dei personaggi, ma al contrario ne impone una marcata tipizzazione. Il principio dell'antitesi tipologica è del resto funzionale alla generazione del conflitto relazionale e dello sviluppo drammatico. Sotto tale riguardo, indubbiamente il racconto ovidiano fornisce un valido punto di partenza: Apollo è dio bellicoso e superbo, Dafne ninfa ritrosa e vergine sdegnosa. È questo un contrasto che l'anonimo poeta accentua con una calcolata *dispositio* delle arie e dei duetti. Il dio è presentato con due arie consecutive, che ne sbalzano con vivezza i tratti agli occhi dello spettatore e una logica simile regola la presentazione di Dafne, cui analogamente sono assegnate due arie in successione: la prima, "Felicità quest'alma" ne definisce l'*ethos*, la seconda lo declina nel conflitto.

Una ulteriore definizione, sul piano della tipologia dei personaggi, si realizza se osserviamo l'intera parabola diegetica della cantata. Da questo punto di vista, Apollo è dinamico, Dafne è statica. Febo presenta infatti una forma di evoluzione psicologica, la cui traiettoria inizia con i tentativi di seduzione, procede con le minacce e la violenza e si conclude col pentimento finale. In Dafne, al contrario, alla finale metamorfosi fisica non corrisponde alcuna modificazione psicologica. Il suo atteggiamento e i suoi sentimenti non mutano nel corso della vicenda, ella è fedele all'ideale di castità e rifiuta ostinatamente l'amore di Apollo con accenti di asprezza silvestre, da fedele seguace di Diana.

3.6. *Spazio e tempo*

Anche in HWV 122 il 'tempo' in cui si svolge la vicenda è quello dell'acronia mitica. Le azioni dei personaggi sono fuori dalla storia, mentre lo spazio fisico, sebbene definibile attraverso un rimando implicito (siamo nella regione Greca della Tessaglia, dove scorre il fiume Peneo), è privo di determinazioni. Pure in questo testo cantatistico agiscono fattori costitutivi dello spazio solo impliciti, che rinviano a una generica ambientazione arcadica, naturale quinta di amori mitologici e pastorali.

Minime sono le determinazioni spaziali esplicite, riferibili al luogo in cui fisicamente si muovono Apollo e Dafne. E a livello testuale risultano comunque pressoché assenti

gli elementi costitutivi del *locus amoenus*, spazio convenzionale che lo spettatore deve ricostruire solo mnemonicamente, *in absentia*. Il paesaggio – come già nella cantata *Aminta e Fillide* HWV 83 e diversamente da quanto accade in *Daliso e Amarilli* HWV 82 e in *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96 – è elemento sottinteso. Gli unici riferimenti spaziali si trovano dapprima nelle parole di Dafne, quando ella definisce il luogo in cui avviene l'incontro come “queste selve” (v. 31), ambiente ‘naturale’ per una ninfa seguace della silvestre Diana; poi nelle parole finali di Apollo, “Cara pianta co’ miei pianti” (v. 97), che presentano l’albero dell’alloro quale *sineddoche pars pro toto* di quelle selve prima evocate dalla ninfa, la quale ora viene a coincidere fisicamente con la natura selvaggia che ella amava. La conformazione linguistica del testo presuppone dunque anche in questa, come nelle altre cantate esaminate, una ‘scena’ virtuale, determinata dall’incrocio di suggestioni mnemoniche, costituite dal paesaggio della poesia arcadica nelle sue declinazioni cantatistiche e melodrammatiche.

3.7. *Il livello simbolico*

Apollo e Dafne è stata oggetto dell’esercizio ermeneutico della Harris, secondo le categorie dei *gender studies*. A parere della studiosa statunitense, il testo presenterebbe una forma di sublimazione/negazione dell’*eros* eterosessuale (come già nelle cantate HWV 96, HWV 83 e nella serenata HWV 72) quale parte di un discorso cifrato – censurato dalla morale dell’epoca – che sottintenderebbe una sostanziale accettazione dell’omosessualità, tollerata negli ambienti (romani) in cui Händel prevalentemente operò.¹⁹

È questa una tesi che, come si è già avuto occasione di anticipare nei precedenti capitoli, appare anche in questo caso più che discutibile e che è da collocare sul piano delle mere ipotesi. Non abbiamo la certezza che il testo sia di provenienza romana; nulla esclude che sia di un autore attivo alla corte medicea nel 1709 oppure a Venezia. In ogni caso, anche ammettendo un’origine romana, dunque riconducibile al *milieu* romano di Ottoboni, Ruspoli e Pamphili, non sappiamo se la scelta del soggetto sia del compositore o del committente.

¹⁹ HARRIS, *Handel as Orpheus*, cit., pp. 161-164 e 169-170.

Preferiamo ricondurre la vicenda di Apollo e Dafne nell'alveo della cantata arcadica, la quale, accanto ad amori felici, ne presentava spesso di sventurati e drammatici. E sul piano di una lettura simbolica, pare più fondato ricondurre il mito metamorfico – secondo le categorie della mitologia moralizzata in auge in epoca barocca – a una più tradizionale lettura allegorica in chiave moraleggiante. La morale, che traspare da più di un'aria, è quella che individua nella vicenda un *exemplum* didascalico, il quale addita come virtù da seguire la castità e il controllo delle passioni sull'*eros* furente e irrazionale.

È nelle parole di Dafne, in risposta alla gnome enunciata da Apollo nell'aria “Come rosa in sulla spina”, che si riassume la ‘morale’ della cantata: “Perirà, finirà caduca polve | che grata a te mi rende, | ma non già la virtù che mi difende” (vv. 59-61). Una lettura siffatta pone fra l'altro la cantata in rapporto con l'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, cui fra l'altro sembrano rimandare le immagini della rosa e della spina della citata aria di Apollo, presenti nella celebre aria del Piacere “Lascia la spina | cogli la rosa”.

3.8. Osservazioni stilistiche

Il testo poetico – non sappiamo se scritto appositamente per Händel – presenta caratteristiche stilistiche riconducibili alla temperie arcadica: dettato sintattico perspicuo, sorvegliato uso di figure retoriche, tessuto lessicale improntato a una complessiva *medietas*.

Sul piano lessicale, l'amore fra un dio e una ninfa è presentato con colori drammatici ed eroici: sono assenti i diminutivi in funzione vezzeggiativa, marchio del registro pastorale e ben attestati nei personaggi di altre cantate händeliane, mentre ricorrono espressioni di derivazione tragico-melodrammatica: “Ahi, lassa!” (v. 28), “Che crudel” (v. 40), “Nel sangue mio questa tua fiamma ammorza” (v. 68). Unico vezzeggiativo nella cantata è l'aggettivo “superbetto” riferito a Cupido, utilizzato tuttavia con sfumatura spregiativa, per connotare un dio imbelles e fanciullo.

Altri elementi lessicali contribuiscono a creare una cornice semantica negativa verso la mollezza erotica e pastorale. Apollo disprezza non solo Cupido, ma anche coloro che cadono colpiti dalle sue armi, “i mille saettati amanti” (v. 17), e parimenti Dafne ama le

selve solitarie ed è ostile ai delicati amori pastorali (sotto questo riguardo è personaggio antitetico rispetto alla Clori di HWV 96).

A livello retorico, la passione amorosa di Apollo è connotata con le codificate metafore del fuoco (“accesi amanti”, v. 17, “che il tuo bel volto accese” v. 30, “ardi” v. 36, “fiamme del germano” v. 38, “d’ira avvampo” v. 42, “ardor” v. 46, “la tua fiamma ammorza” v. 68) o della guerra (“una guerra ho dentro il seno” v. 44, “puoi tu piagarmi” v. 20) o ancora con accostamenti ossimorici di ascendenza petrarchesca (“ardo, gelo” v. 45). Il conflitto fra il dio e la ninfa trova espressione nelle antitesi che traducono il contrasto fra passione e ostilità: “rigor/ardor” (v. 46), “t’adorerò/t’aborrirò” (vv. 77-78); “fuggirò/seguirò” (v. 80), così come in metafore naturalistiche (“Orso e tigre” v. 67).

L’iperbole connota il personaggio di Apollo nell’aria iniziale “Pende il ben dell’universo | da quest’arco salutar” (vv. 7-8), nel momento in cui il dio elogia se stesso, così come nel successivo attacco verbale verso Cupido, le cui vittime sono derisoriamente definite “mille accesi e saettati amanti” (v. 17).

Anche al livello delle figure foniche, Apollo è connotato con sonorità ora magniloquenti come nelle rime “rimbombe | ecatombe” (vv. 9-10) ora con tessiture paronomastiche di gusto secentesco, come accade con le parole “piante”, “pianta”, “pianti” nelle due arie finali “Mie piante, correte” (v. 83) e “Cara pianta, co’ miei pianti” (v. 97). In questa serie paronomastica, il poeta sembra alludere a relazioni causa-effetto fra la corsa del dio, la metamorfosi della ninfa e il pianto nostalgico. Il carattere baldanzoso di Apollo è ulteriormente definito da *climax* semantici, come nei versi finali del recitativo “Ti seguirò | correrò, volerò sui passi tuoi” (vv. 80-81) e nella successiva aria “Mie piante correte” nella serie “La tocco, la cingo, | la prendo, la stringo...” (vv. 86-87).

Imperniate su un’immagine, spesso veicolata da una figura retorica, sono le arie e i duetti: la metonimia e l’iperbole (aria 1), le similitudini naturalistiche della rosa e della stella (arie 5 e 6); la sineddoche *pars pro toto* “Mie piante correte” (aria 9); la metafora della guerra nel primo duetto, la metonimia “Il tuo verde irrigherò” e la paronomasia “pianta\piante” nell’aria conclusiva.

3.9. *L'aspetto metrico*

Per favorire un'immediata visione d'insieme dell'assetto metrico proponiamo una tabella sinottica, in relazione ai seguenti descrittori:

- tipologia di numero chiuso
- *incipit* testuale
- tipologia strofica
- tipologia versale
- tipologia rimica

FORMA	INCIPIT	STROFE	VERSI	RIME
1 Aria APOLLO	"Pende il ben dell'universo"	1 distico 1 tristico	ottonari	ax' bbx'
2 Aria APOLLO	"Spezza l'arco e getta l'armi"	2 distici	ottonari	ax' ax'
3 Aria DAFNE	"Felicissima quest'alma"	2 distici	ottonari	ax' ax'
4 Aria DAFNE	"Ardi, adori e preghi invano"	2 distici	ottonari	ax' ax'
5 Duetto DAFNE APOLLO	"Una guerra ho dentro il seno"	1 distico 1 tristico	ottonari	ax' aax'
6 Aria APOLLO	"Come rosa in su la spina"	2 distici	ottonari	ax' ax'
7 Aria DAFNE	"Come in ciel benigna stella"	2 distici	ottonari	ax' ax'
8 Duetto APOLLO DAFNE	"Deh, lascia addolcire"	2 tetrastici	senari	ax'ax' ax'ax'
9 Aria APOLLO	"Mie piante correte"	2 tristici	senari	aax' bbx'
10 Aria APOLLO	"Cara pianta, co' miei panti"	1 tetrastico 1 tristico	6 ottonari 1 quadrisillabo	ax'ax' bbx'

Le scelte metriche dell'anonimo poeta sono volte a dotare il testo di un assetto improntato a ordine ed eleganza. La matrice arcadica traspare nella regolarità delle arie, tutte isometriche ad eccezione di una, costituite prevalentemente da due distici a rima alternata. Rispetto alle altre cantate e serenate analizzate, HWV 122 si distingue per la particolare presenza di versi ottonari, attestati otto volte su un totale di dieci fra arie e duetti. Unica alternativa al predominio dell'ottonario è il senario, utilizzato nel secondo

duetto e nell'aria della 'caccia' di Apollo. In via di sparizione è la polimetria di secentesca ascendenza, attestata nella una sola aria conclusiva, il patetico lamento di Apollo, in cui l'irregolarità metrica si accompagna alla paronomasia "pianta\pianti", anch'essa pervasa di una barocca *allure*.

4. *Analisi del testo musicale*

La cantata non è preceduta, nell'autografo e nella copia, da alcun brano strumentale, analogamente a quanto accade nella serenata HWV 72 e diversamente dalle tre cantate HWV 82, 83, 96 e dalla serenata HWV 143. È comunque assai probabile che questa ampia composizione, dotata di una forte *vis* teatrale, sia stata quasi certamente preceduta da un brano introduttivo, che il compositore potrebbe aver tratto da un 'baule' che, alla fine del quadriennio italiano, doveva senz'altro esser ben fornito.²⁰ Nella registrazione discografica diretta da Nicholas Mc Gegan, la cantata è preceduta dal primo tempo del Concerto grosso op. 3 n. 3, per le affinità di tonalità e di colore orchestrale. Questa composizione fu pubblicata nel 1734, ma risale a decenni precedenti e per la differenza di tonalità fra brani che la compongono potrebbe esser costituita da movimenti scritti per differenti occasioni.²¹

Recitativo, Apollo, "La terra è liberata" Sib maggiore – Sib maggiore

1) Aria, Apollo, "Pende il ben dell'universo" *8ax' bbx'*

Basso, oboe I, II, fagotto, violino I, II, b.c.

Sib maggiore, 3/8 [Allegro]

²⁰ Un brano che per le sue caratteristiche si sarebbe potuto prestare è la *Ouverture* in Fa maggiore (*Largo-Furioso*), il cui lo 'spirato' secondo movimento potrebbe anche qui assolvere la funzione descrittiva già assunta nella cantata *Aminta e Fillide* HWV 83. Là il turbine di biscrome pare riprodurre mimeticamente l'inseguimento di Fillide da parte di Aminta, qui potrebbe anticipare quello di Apollo ai danni di Dafne.

²¹ GEORG FRIEDRICH HAENDEL, *Apollo e Dafne*, Nicholas Mc Gegan, Philharmonia Baroque Orchestra, Harmonia Mundi U.S.A., HMC 905157, 1985.

Sezioni	A					B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	b''
		1-2	1-2	1-2		4-6	4-6
Armonia	I	I-V	I	I	I	vi-iii~	V
Motivi	α β	α'	γ	δ	α	γ'	

Nel recitativo iniziale, le parole di Apollo, insuperbitosi per l'uccisione di Pitone, sono musicate con procedimenti retorici che connotano il carattere e lo stato d'animo del dio con immediata evidenza. Apollo attacca nel registro acuto, con uno stentoreo disegno disposto in progressione ascendente, seguito da un melisma di semicrome che raggiunge presto il Fa³, nota che ritorna nel prosieguo presa di salto, e sulla quale insiste la linea del canto fino alla cadenza: uno sfoggio di potenza vocale che bene esprime la superbia del dio (Es. 1).

Recitativo

APOLLO

La ter - ra è li - be - ra - ta, la Gre - cia è ven - di - ca - - - ta, A -

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

4

pol - lo ha vin - to! Do-po tan - ti ter - ro - ri e tan - te stra - gi che de - so - la - ro e

7

spo - po - la - ro i re - gni, già - ce Pi - ton per la mia ma - no e - stin - to.

10

A - pol - lo ha tri - on - fa - - - to, A - pol - lo, A - pol - lo ha vin - to!

Esempio 1

Nell'aria d'esordio, costituita da un pentastico di ottonari, il dio continua la sua autocelebrazione in forme lievemente iperboliche: non solo il bene della Grecia, ma anche quello dell'universo intero dipende ora dal suo "arco salutar" e la Terra tutta dovrà echeggiare delle sue lodi e tributargli un'ecatombe.

Händel concepisce un'aria²² di notevole *envergure*, che coglie con immediata evidenza *ethos* e *pathos* del dio vittorioso: il 'peana' di Apollo ha la forma di un minuetto veloce,²³ lo strumentale comprende archi e fiati, la tonalità è quella "divertente e brillante" di Sib maggiore, che "può andare bene [...] per cose magnifiche", ma che pure – vista l'imminente ardua impresa seduttoria cui Febo si accinge – "ad ardua" eleva l'anima.²⁴

La musica, fin dalla prima aria, si distingue per le sue valenze illustrative. Il ritornello, composto con la brillante tecnica del concerto grosso (concertino di oboi, fagotto e violini) pare 'ritrarre' le due anime del dio: la tronfia sicumera nell'ampollosa motivo incipitale (α mis. 1-6) e la predisposizione amorosa (7-10) nelle sospirose figure discendenti, terminanti in una languida cadenza sospesa (mis. 10) con corona. Nello sviluppo della frase oboi, fagotto, violoncello e violini si scambiano in eco un secondo motivo (β) di semicrome ascendenti (mis. 11-17) che paiono quasi figurare la gloria di Apollo echeggiante su tutta la Terra (Es. 2).

Il carattere superbo e lo stato euforico sono tradotti con una prima frase vocale che ripropone il baldanzoso motivo triadico d'inizio (α), il quale si impenna ben presto verso un impervio Fa³ e procede poi con frequenti ripetizioni di cellule melodiche, brevi progressioni ascendenti (mis. 29-30, 50-54) e salti di registro (Es. 3). Quasi a ribadire enfaticamente il contenuto iperbolico del testo, la prima strofa è intonata tre volte, ciascuna su un motivo diverso: danzante il primo (α'), di salti in progressione il secondo (γ), sillabico il terzo (δ), ma concluso con un esteso melisma nel registro acuto. Il dipanarsi della linea di Apollo è inserito in un ricco ordito degli strumenti, che intervengono con scambi e imitazioni degli oboi e dei violini.

Nella sezione B, 'coerente',²⁵ alla tonalità relativa minore, la seconda strofa è intonata due volte su un motivo sincopato derivato da β , che procede poi con una estesa progressione discendente.

²² Il materiale dell'aria sarà ripreso nel dramma *Radamisto* HWV 12^a (1720), aria "Alzo al volo di mia fama", cfr. HH, II, p. 531.

²³ Sull'utilizzo del tempo di minuetto nella musica vocale di Händel, cfr. KARINA TELLE, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, Musikverlag Emil Katzschler, München - Salzburg, 1977, pp. 56-63.

²⁴ Cfr. JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim, Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 249.

²⁵ In relazione ai termini "coerente" e "divergente" nella sezione B delle arie cfr. REINHOLD KUBIK, *Händels Rinaldo: Geschichte, Werk und Wirkung*, Hänssler, Neuhausen - Stuttgart, 1982, pp. 125-127.

Example 2 is a musical score for a scene. It features the following parts: Oboe I, II; Violino I, II; APOLLO (soprano); Fagotto; Violoncello; Contrabbasso; and Cembalo. The music is in 3/8 time and G major. The APOLLO part is a vocal line with lyrics. The instrumental parts provide accompaniment.

Esempio 2

Example 3 is a musical score for a scene. It features the following parts: Violino I, II; Violoncello; Contrabbasso; and Cembalo. The music is in 3/8 time and G major. The vocal parts are for two voices, with lyrics in Italian. The instrumental parts provide accompaniment.

Pen - de il ben dell' u - ni - ver - so, pen - de il ben dell'

u - ni - ver - so da quest' ar - co sa - lu - tar, pen - de il ben dell'

Esempio 3

Dopo la ricchezza motivica della sezione A, le ampie progressioni sembrano qui avere una funzione ‘distensiva’, ma nell’ultima cadenza, sulle parole “mio braccio tutelar” Apollo esibisce nuovamente la sua prestantza toccando un ‘muscolare’ Fa³ (Es. 4).

The image displays three systems of musical notation for a vocal and instrumental piece. Each system consists of four staves: two for the vocal line (treble and bass clef) and two for the instrumental accompaniment (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 83-90):** The vocal line begins with a melodic phrase. The instrumental part provides a harmonic foundation. At measure 88, the text "Vc. solo" appears above the instrumental staves, and "tutti" appears above the vocal staves at measure 90.
- System 2 (Measures 91-98):** The vocal line continues with the lyrics: "Di mie - lo - di il suol rim - bom - be ed ap - pre - sti l'e - ca -". The instrumental part features a prominent bass line. A "fine" marking is present at the end of the system.
- System 3 (Measures 100-107):** The vocal line continues with the lyrics: "tom - be al mio brac - cio tu - te - lar", followed by a comma and "al mio brac - cio". The instrumental part continues with a steady rhythmic pattern.

Esempio 4

Recitativo, Aci “Ch’il superbetto Amore” Re maggiore – Re maggiore

2) **Aria**, Apollo, “Spezza l’arco e getta l’armi” *8ax' ax'*

Basso, oboe I, II, fagotto, violino I, II, viola, b.c.

Re maggiore, C [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-2	a'' 1-2	<i>Rit.</i>	b' 3-4	b'' 3-4	
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-v	v	
Motivi	α	α	$\beta-\alpha$	α	α'	α'	

Apollo, insuperbitosi per la vittoria, sfida ora Cupido disprezzandone le armi, che nulla valgono se confrontate col suo arco e le sue frecce, grazie alle quali ha da poco ucciso il mostruoso Pitone. La gloria dell'impresa non è paragonabile a quella di Cupido, che con i suoi dardi ha vinto solo amanti imbelli. Nell'aria, un tetrastico di ottonari, Apollo invita Cupido a deporre le armi, apostrofandolo in termini sprezzanti come dio dell'ozio e del piacere, dicendosi invulnerabile ai suoi strali.

La sfida di Apollo trova un equivalente musicale dalle prime note del ritornello: nella bellicosa tonalità di Re maggiore,²⁶ oboi unisoni e fagotto senza basso continuo esordiscono a mo' di fanfara militare,²⁷ con un motivo marziale la cui cellula anapestica sarà ripresa dal *tutti* (mis. 1-5) e che poi si insinuerà nell'ordito dell'intero brano, in forma originale o variata. In questo sfavillante ritornello, la tecnica romana del concerto grosso è utilizzata a scopi coloristici ed evocativi.²⁸ (Es. 5)

²⁶ “Questa tonalità è per natura incisiva ed ostinata, e comodissima per cose allegre, guerresche ed animate” cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 242.

²⁷ Non è possibile in questa sede individuare eventuali modelli di tale sonorità marziale; ricordiamo tuttavia che uno stimolo in tale direzione potrebbe esser stato costituito dalla fanfara di oboi e flauti al seguito del Reggimento “Colonnella Ruspoli”, che il compositore quasi certamente ascoltò durante la sfilata che ebbe luogo a Roma, il 9 settembre 1708 davanti a Palazzo Bonelli. In quella sera fu eseguita la serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143. La piccola banda appare nel grande quadro di Alessandro Piazza, cfr. Capitolo III.5. Della banda del Reggimento Ruspoli parla anche il diarista Francesco Valesio nel *Diario di Roma*: “Seguivano il marchese dui fanciulli paggi, figlioli del cavaliere Marescotti da Siena, et indi dieci staffieri con livrea di panno rosso trinata di giallo et altri colori, del qual abito erano similmente vestiti gli sei che sonavano flauti e boè e gli dieci tamburini del regimento” cfr. FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, IV, Milano, Longanesi, 1978, p. 151. A Roma, negli stessi anni, è attestata la presenza di oboisti impegnati in complessi di rappresentanza al servizio del cardinal Ottoboni, cfr. TERESA CHIRICO, *Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 291-306.

²⁸ L'aria è un prestito ‘endogeno’, proviene infatti dal dramma per musica *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, HWV 5, rappresentato a Firenze nell'autunno 1707. La musica, ad eccezione della tonalità, è quella dell'aria di Rodrigo “Pugneran con noi le stelle”, la quale a sua volta proviene dal mottetto *Saeviat tellus*

2. Aria
Allegro

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
APOLLO
Fagotto
Violoncello
Contrabbasso
Cembalo

Esempio 5

Apollo attacca riprendendo il motivo anapestico iniziale (α), ricorrente poi in tutto il successivo sviluppo. Il carattere rampante di α è accentuato dalla duplice iterazione in progressione ascendente, in cui la voce tocca due volte il Fa³ (Es. 6, mis. 11-12). Nel prosieguo, la bellicosità del dio si esprime in una scrittura virtuosistica, di cui sono esempio i melismi sulle parole “piacer” e “ozio” (quelle che meglio esprimono la sfida

inter rigores HWV 240, risalente al luglio del 1707; ma la prima origine del materiale è individuabile nell'aria “Ob dein Mund wie Plutons Rachen” dall'opera *Almira* HWV 1; il materiale di quest'aria sarà di nuovo ripreso nel *Rinaldo* HWV 7^a, aria “Abbruggio, avvampo e fremo”, cfr. HH, II, p. 531.

verso Cupido), in particolare il secondo melisma, che ha la forma di un impervio trillo misurato sulle note Mi^3 e Fa^3 (mis. 15-16). La cellula anapestica pervade anche l'intonazione di a", in cui un motivo β si sviluppa in una frase pervasa da ritmi di due brevi e una lunga, che si propagano nell'ordito strumentale (mis. 18-20), conferendo una connotazione militare all'intera aria.

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano and alto) and a basso continuo line. The vocal line features a trill (tr) on the note G4 in measures 8 and 9. The basso continuo line has a melisma on the notes G4 and A4 in measures 15 and 16. The second system includes a vocal line (soprano and alto) and a basso continuo line. The vocal line has lyrics: "l'ar - mi, spez-za l'ar-co e get - ta l'ar - mi, Dio dell' o - zio e del pia - cer". The basso continuo line has a melisma on the notes G4 and A4 in measures 15 and 16. The score is marked with a piano (p) dynamic in measures 15 and 16.

Esempio 6

Anche nella sezione B, breve e 'coerente', nella tonalità relativa minore, Apollo intona due volte il secondo distico con una variante motivica di α , accompagnato dal solo basso continuo, fatto che produce un forte contrasto con il fasto sonoro della

sezione A. La scrittura vocale rimane comunque virtuosistica: le parole “piagar” e “arcier” sono sottolineate da estesi e impervi vocalizzi in una tessitura che raggiunge ancora due volte il Fa³, elementi questi che accrescono la caratterizzazione indomita e bellicosa del dio (Es. 7).

Nel complesso la seconda aria di Apollo presenta un tessuto motivico rarefatto, imperniato intorno a un solo elemento, e un itinerario armonico lineare e semplice, giocato sul rapporto I-V, scelte che sono funzionali alla messa in primo piano del virtuosismo vocale e del colore strumentale.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 32-34) features a vocal line with a trill on the word "Co-me" and a piano accompaniment. The second system (measures 35-40) includes the vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics are: "mai puoi tu pia-gar - mi, nu - me i - gnu - do e cie - co ar - cier, co - me". The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a "dal segno" instruction at the end.

32

Co-me

35 APOLLO

mai puoi tu pia-gar - mi, nu - me i - gnu - do e cie - co ar - cier, co - me

Vc, Cemb.

37

mai puoi tu pia-gar - mi, nu - me i - gnu - do e cie - co ar - cier

40

nu - me i - gnu - do e cie - co ar - cier?

(4) dal segno

Esempio 7

3) Aria, Dafne, “Felicissima quest’alma” *8ax' bx'*

Soprano, oboe, violino I, II, viola, violoncello, b.c.

Sol maggiore, 12/8 [Tempo di siciliana]

Sezioni	A					B			A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a^0 (motto)	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	b'''	
		1	1-2	1-2		3-4	3-4	3-4	
Armonia	I	I	I-V	V-I	I	vi		iii	
Motivi	α	α	α	α'	α	β			

L'aria ‘di sortita’ di Dafne non è introdotta dal recitativo, ma segue immediatamente quella di Apollo. L'anonimo poeta, giustapponendo due arie di contenuto differente, intende conferire evidenza drammaturgica al contrasto di carattere e di ‘affetto’ fra i due personaggi. A ciò si aggiunge che, come si evince dal successivo recitativo, è il canto della fanciulla a segnalarne la presenza al dio, che ascolta senza esser veduto. Da un punto di vista dello sviluppo drammatico, è durante il canto di Dafne che Apollo si invaghisce della sua voce e della sua bellezza, colpito senza avvedersene dallo strale di Cupido.

Tanto Apollo si è prima dimostrato bellicoso, quanto ora Dafne si presenta fedele alla pace pastorale e alla castità. Anche la struttura metrica delle due arie – un tetrastico di ottonari a rima alternata – istituisce un rapporto fra esse e ne evidenzia, nell'identità di metro, la diversità di contenuto.

Händel reagisce alla sapiente scelta drammaturgica del poeta utilizzando tutte le risorse della sua ‘tavolozza’ per tradurre in suono il contrasto di *ethos* e *pathos* fra i due personaggi. Al dinamismo marziale dell'aria di Apollo, pervasa di squillanti ritmi anapestici, si contrappone la bellezza idilliaca dell'aria di Dafne, costruita con gli stilemi dello stile pastorale: il ritmo di siciliana in 12/8, la leggiadra melodia di crome puntate, l'assolo di oboe accompagnato dagli archi pizzicati, uno stile di canto semplice e sillabico.²⁹

²⁹ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 243; a proposito di Sol maggiore: “Ha molto di insinuante e parlante, brilla non poco e comunque è adatto anche a temi sia seri sia vivaci”.

Nel ritornello iniziale (mis.1-9) la cantabile melodia (motivo α) dell’oboe, sostenuto dal delicato pizzicato degli archi, crea un immediato contrasto melodico, ritmico e timbrico con la precedente aria e al contempo delinea un paesaggio sonoro inedito, quello dei boschi ombrosi in cui vive Dafne nella sua pace solitaria.³⁰ È un caso in cui la forte capacità evocativa della musica sembra sostituirsi a una mutazione scenica del teatro d’opera (Es. 8).

3. Aria

The musical score for '3. Aria' is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe, Violino I, Violino II, Viola, DAFNE (vocal), Violoncello, and Contrabbasso/Cembalo. The second system continues the orchestral parts. The music is in 12/8 time and features a melodic line for the oboe and a pizzicato accompaniment for the strings. The vocal part for Dafne begins in the second system.

Esempio 8

Dafne entra alla misura 11 e intona il primo verso su una melodia derivata dal motivo del ritornello, con il procedimento del ‘motto’, che vede l’oboe completarne

³⁰ Il materiale dell’aria sarà oggetto di un auto-imprestito nel dramma *Muzio Scevola* HWV 12^b, aria “A chi vive di speranza”, cfr. HH, II, p. 531.

graziosamente la frase. La semplicità irenica e pastorale del personaggio si traduce in un uno sviluppo semplice, monomotivico e in un decorso armonico giocato su rapporti I-V, con ‘pedali’ del contrabbasso che ricordano il ‘bordone’ di una agreste cornamusa (mis. 1-3, 5-6).

La semplicità di canzone pastorale è suggerita anche dalle iterazioni del primo distico, che viene enunciato, contrariamente alle consuetudini, ben quattro volte, sempre su materiale motivico che è derivazione o sviluppo del motivo del ritornello iniziale. Lo stile di canto sillabico, l’assenza di note acute e di melismi accrescono il carattere di semplicità pastorale.

The image displays two systems of musical notation for a vocal and instrumental ensemble. The first system (measures 9-12) features a vocal line with the lyrics "Fe - li - cis - si - ma quest' al - ma," and a basso continuo line marked "Cemb. solo". The second system (measures 13-16) continues the vocal line with the lyrics "fe - li - cis - si - ma quest' al - ma ch'a - ma sol tu li - ber -". The instrumental parts include a treble clef staff, a bass clef staff, and a basso continuo staff. The music is in a simple, pastoral style with a monomotivic development.

Esempio 9

Il compositore impreziosisce l’aria con finezze di scrittura: nell’entrata di Dafne (mis. 10-11) assottiglia l’ordito strumentale facendo tacere gli archi e prescrivendo espressamente nel basso continuo il “cembalo solo”, per conferire un maggiore risalto al

canto della ninfa con un procedimento che, da un punto di vista funzionale, pare l'equivalente di un effetto luministico della scenotecnica barocca (Es. 9).

Nella sezione B, di breve respiro, 'coerente', alla relativa minore, il secondo distico è intonato tre volte, su un nuovo motivo (β) anch'esso di carattere pastorale, che presenta l'unico passaggio melismatico dell'aria (mis. 38-39). Il chiaroscuro mette ora in evidenza il *penchant* malinconico e introverso della ninfa.

Recitativo, Apollo, Dafne "Che voce! che beltà!" Mi minore – La minore

4) Aria, Dafne, "Ardi, adori e preghi invano" *8ax' ax'*

Soprano, oboe, violino I, II, b.c

Re minore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	b''
		1-2	1-2	1-2		3-4	3-4
Armonia	i	i	III	III-i	i-v-III	III	
Motivi	α	α'	α''	α'''	α	α'''	

Nel recitativo, Apollo, che ha osservato ed ascoltato Dafne, interviene con esclamazioni di ammirazione per la bellezza della voce e del corpo, e senza avvedersene cade trafitto da quelle "armi" di Cupido, che poco prima ha disprezzato.

The musical score for Example 10 is written for Oboe, Violino I, II, DAFNE, and Bassi (Violoncello, Cembalo). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the Oboe, Violino I, II, and Bassi parts, with DAFNE having a whole rest. The second system shows the DAFNE part with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Esempio 10

Il dio, dopo aver rivolto la parola alla fanciulla che risponde spaventata, dichiara il suo innamoramento e riceve immediata ripulsa.

“Ardi, adori e preghi invano” è l'*incipit* dell'aria – ancora un tetrastico di ottonari – in cui Dafne ribadisce la sua fedeltà a Diana e conferma il rifiuto dell'amore, sebbene il dio le ricordi di esser fratello della dea della caccia.

Ar - di, a - do - ri e pre - ghi in - va - no, so - lo a Cin-zia, so-lo a Cin-zia, io son fe-

del, ar - di, a - do - ri e pre - ghi in - va - no, so-lo a Cin-zia, so - lo, so - lo, so-lo a Cin-zia io son —

—, io son fe - del —, so - lo a Cin-zia io son fe - del; ar - di, a - do - ri e pre - ghi in -

va - no, so - lo a Cin - zia io son fe - del, so - lo, so - lo, so - lo a Cin-zia io son fe - del —

Esempio 11

L'aspro rifiuto di Dafne, la sua ostilità all'amore vengono espressi con un'aria in Re minore, di un patetismo àlacre, che contrasta con la morbidezza cantabile dell'aria precedente. Il ritornello presenta quasi tutto il materiale tematico dell'aria ed ha una

carattere mosso e inquieto. L'attacco con imitazioni canoniche dei violini (motivo α mis. 1) sullo sfondo di un dinamico basso 'camminante' di crome sembra alludere alle cacce di Dafne e al suo solitario errare nelle selve, mentre una cellula iterata (motivo β mis. 4-5) sembra alludere alla sua sdegnosa ostinazione (Es. 10). Dafne enuncia tre volte il primo distico su un motivo derivato da α , con declamazione sillabica che rende intelligibile il testo. Il compositore sottolinea la veemenza del rifiuto della fanciulla con una linea vocale punteggiata di bellicose cellule anapestiche (mis. 12, 15-18, 22, 28-29) e con una sottolineatura del secondo verso "solo a Cinzia io son fedel", ottenuta con iterazioni della parola "solo", rese più enfatiche dall'isolamento della stessa parola fra pause di minima (mis. 23) e dalla presenza (mis. 26-27) di un pedale di Dominante. (Es. 11 e 12). L'effetto di concitazione crescente è accresciuto anche dai giochi cadenzali (cadenza evitata a mis. 24, d'inganno a mis. 28) che rendono più concitata la risposta di Dafne (Es. 12).

Nella sezione B, 'coerente', al V grado minore, Dafne mantiene una declamazione sillabica e anche a livello motivico è costruita su motivi derivati da α , che paiono esprimere un'identità di 'affetto' della fanciulla, la sua ferma decisione di rifiutare l'amore del dio.

Esempio 12

5) Duetto, Apollo, Dafne "Una guerra ho dentro il seno" $8ax' aax'$

Basso, soprano, violino I e oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, b.c.

Fa maggiore maggiore, 12/8 [Allegro]

Sezioni	A				B			A <i>Dal segno</i> %
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''		
		1-2	1-2		3-6	3-6		
Armonia	I	I-V-I	I		vi~iii	ii-v		
Motivi	α β	α β	α β	α	γ δ	ε		

Un concitato recitativo dialogico segue l'aria di Dafne, con scambi ravvicinati in forma di fulminee sticomitie. La reazione di Apollo “Che crudel!” dà l'avvio a un acceso diverbio, originato da sentimenti opposti: Apollo si strugge d'amore, Dafne avvampa d'ira. Il recitativo, pur nella sua brevità, carica la tensione che culminerà nel successivo duetto, il quale viene a formare, nella parabola drammaturgica della cantata, una prima acme.

Nel duetto, costituito da un esastico di ottonari, i due personaggi danno voce a un tormento generato da sentimenti opposti: l'amore in Apollo, il timore in Dafne. La veste metrica sottolinea efficacemente il contrasto con sticomitie (v. 45-46) che conferiscono evidenza iconica e mordente ritmico al dettato poetico; analogamente, i versi intonati “a due” (v. 46-47) evidenziano un comune stato di alterazione psicologica, sebbene dovuta a motivi opposti. Il testo è costruito a partire dall'immagine, di ascendenza petrarchesca, della guerra d'amore (v. 43, 47) corredata dai suoi ‘corollari’ di contrapposizioni ossimoriche (“Ardo, gelo”) e di antitesi (“rigor” e “ardor”).

DAFNE, APOLLO

APOLLO

DAFNE

APOLLO

DAFNE

a due

Una guerra ho dentro il seno
che soffrir più non si può.

Ardo, gelo.

Temo e peno.

Se al rigor –

Se all'ardor –

non metti freno,
pace aver mai non potrò.

Händel concepisce una pagina che ben sottolinea il momento di grande concitazione e in termini drammaturgici ben evidenzia quella che potrebbe esser

considerata una ‘ideale’ conclusione della prima parte della cantata.³¹ I personaggi sono stati presentati, ed è iniziato il conflitto che ora giunge alla sua prima acme. A livello architettonico il duetto è collocato alla metà della composizione ed è il numero cinque di dieci.

5. Duetto

DAFNE
APOLLO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Fagotto, Cembalo)

U - na guer - ra ho den - tro il se - no che sof - frir più non si può __, no __, più non si
U - na

Esempio 13

Il brano è pervaso da una inesausta propulsione ritmica, dovuta alle rapide figurazioni di terzine in tempo di 12/8, che conferiscono alla musica un inedito carattere di ‘tarantella napoletana’.³² Il conciso ritornello (mis. 1-5) contiene tutto il materiale

³¹ L¹ e L² non riportano alcuna indicazione in tal senso, ma altre cantate di ampie dimensioni come *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96 specificano la distinzione fra prima e seconda parte.

³² La stessa osservazione è stata compiuta da Carlo Vitali nel testo contenuto nel booklet del disco *Le cantate italiane di Handel - VII – Apollo e Dafne*, Fabio Bonizzoni, “La Risonanza”, Glossa GCD 921527, 2010.

tematico della sezione A: uno spiritato motivo acefalo di crome (α) intonato da violini e oboi unisoni, seguito da un cantabile motivo (β) in forma di progressione discendente con ritardi e imitazioni. L'effetto è quello di uno sfrenato 'moto perpetuo' di terzine, che traduce con immediata forza icastica la concitazione del momento (Es. 13).

La sensibilità drammaturgica porta Händel a strutturare il duetto con procedimenti che privilegiano la caratterizzazione dei personaggi sulla esornativa esibizione virtuosistica. Il compositore sottolinea infatti la condizione emotiva di somiglianza e differenza, del resto già evidenziata dal poeta nei versi "a due" e negli scambi dialogici.

The musical score for Example 14 is a duet between Dafne and Apollo. It consists of three systems of staves. The first system (measures 8-10) shows the Violins I and II playing a rhythmic motif, followed by Dafne and Apollo singing. The second system (measures 11-13) continues the duet. The third system (measures 14-16) shows the duet continuing. The lyrics are in Italian and discuss the war between them.

System 1 (Measures 8-10):

- V.I. / V.II:** p [Musical notation]
- DAFNE:** può, che sof - frir più non si
- APOLLO:** guer - ra ho den - tro il se - no, ho den - tro il se - no che sof - frir più non si
- Bassi:** [Musical notation]

System 2 (Measures 11-13):

- DAFNE:** può, u - na guer - ra ho den - tro il se - no che sof - frir
- APOLLO:** può, u - na guer - ra ho den - tro il se - no, u - na guer - ra ho den - tro il
- Bassi:** [Musical notation]

System 3 (Measures 14-16):

- DAFNE:** più non si può, u - na guer - ra ho den - tro il se - no, den - tro il
- APOLLO:** se - no, u - na guer - ra ho den - tro il se - no, den - tro il se - no che sof - frir più non
- Bassi:** [Musical notation]

Esempio 14

Dafne e Apollo, che vivono una analoga situazione di conflitto interiore, intonano a turno il primo distico sul motivo iniziale (α) – Dafne alla tonica e Apollo alla Dominante – secondo il principio drammaturgico che prevede la medesima melodia per personaggi

che vivono lo stesso ‘affetto’. La comune “guerra” “dentro il seno”, è tuttavia originata da cause opposte. Una diversità, questa, che pare trovare musicale espressione nei passi in cui, alle ripetizioni della strofa, essi non cantano quasi mai per terza o all’unisono, ma con una enunciazione ‘sfasata’: dapprima il motivo β in forma di imitazione in progressione discendente, poi per sovrapposizione di α e β , ossia semiminime puntate in progressione discendente, sotto o sopra le quali il *partner* reitera il motivo danzante di terzine(mis. 13-20), con effetto di controcanto polemico (Es. 14).

The musical score for Example 15 is divided into three systems. The first system (measures 16-18) includes staves for V.I., V.II., and a combined Vc., Cemb. staff. The vocal parts for DAFNE and APOLLO enter with the lyrics: "Te - mo e pe - no, te - mo e pe - no; s'all' ar - dor non met - ti fre - no, pa - ce a - ge - lo, ar - do, ge - lo; s'al ri - gor non met - ti fre - no, pa - ce a -". The second system (measures 19-21) shows the vocal parts continuing with: "ver mai non po - trò, ar - do, ge - lo, te - mo, ver mai non po - trò, s'al ri - gor". The third system (measures 22-24) continues with: "pe - no, te - mo, pe - no; s'all' ar - dor non met - ti fre - no, pa - ce a - ver mai non po - trò, ar - do, ge - lo,". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Esempio 15

La sezione B, ‘coerente’, è impostata in tonalità minori. A livello tematico compaiono tre nuove cellule motiviche, due nell’enunciazione di b' , una in b'' . La prima cellula (γ) è oggetto di rapido scambio sulle parole “ardo, gelo”, “temo e peno” (mis. 25-27), con

modulazioni transitorie, che sembrano tradurre i sospiri della sofferenza d'amore in uno e di paura nell'altra. La seconda cellula (δ) (mis. 28) ricorda il folclore partenopeo – non sarebbe fuori luogo in una sonata di Domenico Scarlatti – ed è cantata in modo omoritmico, producendo una dissonanza di seconda maggiore fra le voci, quando intonano il verso che ne esprime i contrastanti sentimenti: (Apollo) “s'al rigor non metti freno” | (Dafne) “s'al ardor non metti freno” | (a due) “pace aver mai non potrò” (mis. 27-28). Con la terza cellula, Händel lavora su microstrutture e coglie occasione per definire le singole sfumature del testo. L'ossimoro “Ardo, gelo” e la coppia verbale “Temo e peno” sono intonate su una cellula di tre note – un moto cromatico di seconda minore (mis. 30-35) – mimetica dei sospiri, diversamente originati, di Apollo e Dafne (Es. 15).

Ciò che sorprende e conquista in questo duetto è, per dirla con Heller, che il “frenetico movimento dell'orchestra trasforma la stasi in movimento, la riflessione in azione, e crea per l'orecchio una inconfondibile impressione di movimento”.³³

Recitativo, Apollo “Plàcati alfin, o cara” Si minore – Fa \sharp minore

6) Aria, Apollo, “Come rosa in su la spina” 8ax' ax'

Basso, violino I, II unisoni, violoncello solo, b.c.

La maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A							B		Da capo A
	<i>Rit.</i>	a ⁰ (motto)	a'	a''	a'''	a''''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
Versi	1	1-2	1-2	1-2	1-2			3-5	3-5	
Armonia	I	I	I	V	I	I	I	vi	iii	
Motivi	α	β	β	β'	γ	γ'	α	δ	δ'	

Dopo il concitato duetto in cui Apollo ha tentato di sedurre la fanciulla sollecitandone un sentimento di pietà per le sue amorose pene, nel recitativo seguente egli gioca la carta della riflessione gnomica e invita Dafne a meditare sul fatto che è bene cedere all'amore poiché la bellezza della gioventù è caduca. Un'argomentazione che,

³³ HELLER, *A musical Metamorphosis* cit., p. 55

come si è prima anticipato, ricorda quella dell'aria del Piacere “Lascia la spina | cogli la rosa” nell'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* musicato a Roma nel 1707.

Il concetto viene ripreso nella successiva aria “Come rosa in su la spina”, declinato nella codificata immagine della rosa che fiorisce e appassisce sullo stelo spinoso, simbolo del destino che attende ogni forma di bellezza sensibile:

Come rosa in su la spina
presto viene e presto va,
tal con fuga repentina
passa il fior della beltà.

Händel sonorizza il testo conferendogli un'espressione brillante e luminosa, quella che secondo Mattheson appartiene a La maggiore, tonalità che fra le altre cose “ha molti usi e brilla costantemente”.³⁴ Trasparenza e leggerezza sono della tavolozza timbrica, costituita da un organico inconsueto: violini unisoni, violoncello obbligato e basso continuo. Il compositore connota in modo originale quattro livelli: quello di Apollo, dei violini, del violoncello e del basso continuo.

Nel ritornello i violini enunciano un motivo tetico (α) di crome arpeggiate, dal carattere geometrico, reso ancora più regolare e simmetrico dall'immediato suo inserimento in una progressione.

Esempio 16

Il violoncello esegue una figurazione di accompagnamento di semicrome, la quale sortisce un effetto di tremolo che attraverserà come una corrente sotterranea tutta l'aria.³⁵ Anche l'andamento del basso – una cellula giambica iterata – contribuisce a

³⁴ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 250.

³⁵ Il motivo iniziale e l'ordito strumentale sono un prestito 'endogeno' da precedenti composizioni: oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46a, aria “È ben folle quel nocchier”; cantata *Il Consiglio*

costituire un *incipit* strumentale (Es. 16) ricco di potenziali valenze descrittive: allusive forse alla “fuga repentina” del “fior della beltà”?

Co - me

ro - sa in su la spi - na, co - me

ro - sa in su la spi - na pre - sto vie - ne e pre - sto va, pre - sto vie - ne e pre - sto va,

co - me ro - sa in su la spi - na pre - sto vie - ne e pre - sto va

Esempio 17

Il contenuto gnomico delle parole trova un’ideale rispondenza nella tecnica del ‘motto’, con cui Apollo intona la prima strofa, procedimento che consente di isolare e sottolineare il primo verso conferendogli carattere proverbiale e aforistico. Alla costruzione fraseologica si aggiunge, quale ulteriore elemento di evidenziazione, la melodia delicata e ‘galante’ sulla quale il dio intona il primo verso, contrastante con la regolarità geometrica dei violini e col tremolo del violoncello. Per ultimo ma non ultimo, osserviamo che gli strumenti, all’entrata della voce, tacciono all’improvviso, lasciandola

HWV 170, aria “Voli per l’aria”. Lo stesso materiale tematico sarà riutilizzato in composizioni successive: *Agrippina* HWV 6, aria “Coll’ardor del tuo bel core”; HWV 215, aria “Col valor del vostro brando”; cantata “Echeggiate, festeggiate” HWV 119, aria “Se qui il ciel ha già prefisso”, cfr. HH, II, p. 531.

scoperta, con l'effetto di produrre (mis. 4-5) una sorta di musicale 'focalizzazione sul personaggio' che improvvisamente 'illumina' il personaggio (Es. 17).

L'intera sezione A, costituita da quattro ripetizioni del primo distico, è giocata sul contrasto fra le melodie galanti di Apollo, che lo presentano suadente e ragionevole, e il tremolo costante del violoncello, che pare alludere a un sotterraneo tumulto. È come se la tessitura indicasse che dietro la maschera di un Apollo 'filosofo', esiste il vero volto di un dio agitato dalla passione, preoccupato che i suoi argomenti non abbiano presa sull'animo della fanciulla; un dio che presto sarà costretto a ricorrere ad altri e meno onorevoli argomenti (Es. 17).

Nella sezione B, 'coerente', il secondo distico è intonato due volte sopra un nuovo motivo (δ), nelle tonalità vicine di Fa \sharp e Do \sharp minori. L'ordito strumentale si assottiglia con il silenzio dei violini e la voce è accompagnata dal tremolo del violoncello e da una figura giambica del basso.

Recitativo, Dafne "Ah, ch'un dio non dovrebbe" Re minore – Re minore

7) Aria, Dafne, "Come in ciel benigna stella" *8ax' ax'*

Soprano, oboe, violini unisoni, b.c.

Sol minore, 12/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-2	1-2		3-4	3-4	
Armonia	i	i-iv	i	i	III	v	
Motivi	α	α'	α''	α	β	β''	

Nel breve recitativo, Dafne risponde all'aria sentenziosa di Apollo a sua volta in termini gnomici: una divinità dovrebbe desiderare solo "oggetti eterni", non la bellezza mortale; il corpo che egli desidera perirà, mentre la virtù che la difende durerà imperitura. Nell'aria, un tetrastico di ottonari, Dafne, attraverso una similitudine naturalistica, dichiara con intento esortativo che in un'anima moralmente virtuosa le capacità di controllo razionale riescono a frenare il furore della passione:

Come in ciel benigna stella
di Nettun placa il furor,
tal in alma onesta e bella
la ragion frena l'amor.

In termini musicali, Dafne risponde all'aria ottimistica e suadente di Apollo con un'aria di espressività dolente. Ella d'altronde non ha altre armi di difesa se non l'onore e i valori morali, e la sua è una condizione di intrinseca debolezza, per connotare la quale Händel sceglie la tonalità di Sol minore, quella che secondo Mattheson si conviene ai “moderati lamenti”.³⁶

L'aria è introdotta da un ritornello che contiene quasi tutto il materiale tematico. Oboe solo e violini unisoni si scambiano un motivo (α) di semicrome discendenti, disposto in progressione, possibile figura allusiva alle onde di un mare in tempesta – quello che Nettuno è chiamato a placare – ma anche alla tempestosa passione di Apollo (Es. 18).

Il brano presenta una struttura motivica e fraseologica semplice: Dafne intona due volte il primo distico su lo stesso motivo (α'), di carattere cantabile ed elegiaco, accompagnata dagli strumenti che ripropongono il materiale del ritornello.³⁷ La semplicità elegiaca, l'innocenza pastorale si riflettono anche nella declamazione sillabica, gli unici melismi sono in figura di terzine per gradi congiunti, nel registro medio, al termine di ciascuna intonazione della strofa, ma non hanno un carattere virtuosistico, bensì desolato e malinconico.

³⁶ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 237.

³⁷ Il materiale motivico è tratto dall'aria “Dove sei dove t'ascondi” dall'opera *Polifemo* di Giovanni Bononcini, rappresentata a Berlino nel 1702. Händel potrebbe averla ascoltata nel corso di un soggiorno presso quella corte nella primavera-estate di quell'anno. La presenza del Sassone a Berlino tuttavia non è certa, e non è escluso che la musica di Bononcini sia stata mediata per il tramite dell'amico amburghese Mattheson, la cui cantata *Amorosa violetta* (“Cantata a voce sola con violini soli del Sigr. Mattheson, D-Hs, Cod. hans. IV, 42), contiene parole e musica dell'aria di Bononcini, cfr. JOHN H. ROBERTS, *Giovanni Bononcini and Handel's Early Roman Music*, in *Georg Friedrich Händel in Rom* cit., pp. 193-198; cfr. anche MARX, *Kompositionsgeschichte von Handels Pastoralkantate “Apollo e Dafne” (HWV 122)* cit., pp. 80-81. Händel utilizzò questa melodia anche nelle cantate *Aminta* e *Fillide* HWV 83, aria “Forse ch'un giorno” e nella cantata “Parti l'idolo mio” HWV 147, aria “Tormentosa, crudele partita” probabilmente risalenti entrambe alla fine del 1706; nei drammi *Vincer se stesso è la maggior vittoria* HWV 5 (1707), aria “Perché viva il caro sposo” e *Agrippina* HWV 6 (1709), aria “La mia sorte fortunata”; nella cantata “Cuopre talvolta il cielo” HWV 98 (1708), aria “Per pietà de' miei martiri”. Questo motivo dovette rivestire particolare valore nel sistema di scrittura händeliano, poiché venne ripreso anche in seguito, nei drammi *Silla* HWV 10 (1713), aria “Fuggon l'aura in me di vita”, *Amadigi* HWV 11, aria “Pena tiranna”, *Floridante* HWV 14 (1721), nell'aria “Amor commanda” e nella *Brookes-Passion* (1715), nell'aria “Eilt, ihr angefochten Seelen”, cfr. il citato articolo di Roberts e HH, II, p. 531.

Anche la sezione B, ‘coerente’, modulante alla relativa maggiore, è in linea col carattere della precedente sezione. È costruita su un nuovo motivo di terzine (β), sulle quali avviene una enunciazione sillabica e semplice, che una volta di più sottolinea la *naïveté* della fanciulla.

The musical score for Example 18 is presented in four systems. The first system shows the instrumental introduction with Oboe, Violino I, II, DAFNE, and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The second system continues the instrumental introduction. The third system introduces the vocal lines for DAFNE and Bassi, with the lyrics: "Co - me in ciel be - mi - gna stel - la di Net - tun pla -". The fourth system continues the vocal lines, with the lyrics: "ca il fu - ro, di Net - tun, di Net - tun pla -".

Esempio 18

Recitativo, Apollo, Dafne “Odi la mia ragion!” Re minore – Si minore

8) Duetto, Apollo, Dafne “Deh, lascia addolcire” 6 *ax'ax' ax'ax'*

Basso, Soprano, flauto traverso, b.c.

Mi minore, **C** [Adagio]

Sezioni	A		B		A'		B'			
Versi	a'	a''	b'	b''	a'	a''	b'	b''	b'''	b''''
Apollo	1-2				5-6					
Dafne			3-4				3-4			
Armonia	i-III	i	III		v		III	III	i	i
Motivi	α		β		γ		α'			

Il conflitto, che prima si era momentaneamente attenuato in una pausa di confronto dialettico, ora si riaccende con vigore e trova espressione in reciproci epiteti ingiuriosi: Apollo attacca con metafore denigratorie (“Orso e tigre tu sei”), mentre Dafne ne vilipende il rango divino (“Tu non sei dio”). Nel recitativo, l’aggressività prima trattenuta si traduce in una esplicita minaccia – se lei non cederà alle sue brame, egli le userà violenza – che tuttavia non ha effetto, poiché la fanciulla invita il dio a spegnere la fiamma d’amore nel di lei sangue.

Nel duetto – due tetrastici di senari a rima alternata – una situazione che pare ormai prossima ad esplodere nella violenza fisica, rimane ancora entro i confini dello scontro verbale: Apollo, dopo la minaccia, tenta un’ultima volta la via della persuasione attraverso la lusinga, apostrofando la ninfa come “dolce mio cor” e invitandola alla conciliazione: “Deh lascia addolcire | quell’aspro rigor”. E tuttavia, a differenza di quanto accade nella cantata *Aminta e Fillide* HWV 83, ove Fillide nel finale cede all’amore, qui Dafne non solo non cede, ma radicalizza il conflitto ribadendo che preferisce la morte alla perdita dell’onore. La fermezza della fanciulla è sottolineata nel testo poetico dal fatto che, mentre Apollo in ciascuna quartina intona due distici diversi, Dafne ripete identico il suo. Da un punto di vista drammaturgico è la stessa situazione in cui si trova la ninfa Galatea nella serenata *Aci, Galatea e Polifemo* e che in quel caso, come in questo, prelude a un finale tragico.

APOLLO	Deh, lascia addolcire quell’aspro rigor.
DAFNE	Più tosto morire, che perder l’onor.
APOLLO	Deh, cessino l’ire,

DAFNE

o dolce mio cor.
Più tosto morire,
che perder l'onor.

Musicalmente il duetto si articola in una forma bipartita AB, due volte ripetuta.³⁸ Il compositore rinuncia dunque a strutturare le due quartine nella ricorrente forma col 'da capo'. E in effetti, la forma bipartita gli consente di porre in evidenza il contrasto di 'affetti' fra il dio e la ninfa, grazie a una struttura oppositiva. La sezione B è infatti di tipo 'divergente': in essa mutano tonalità, tempo, agogica, materiale tematico e colore timbrico.

Quella di Apollo è l'implorazione di un innamorato respinto, intonata in un sospirato ritmo di sarabanda.³⁹ Accompagnato dal solo basso continuo, il dio canta nella tessitura acuta esordendo con un languido motivo in Mi minore,⁴⁰ ripreso in eco dal timbro pastorale del flauto traversiere. Anche l'armonia suggerisce languidezza: la prima frase vocale si chiude con una galante modulazione a Sol maggiore e la seconda con una sospirata cadenza sospesa nel tono d'impianto. (Es. 19)

Dafne entra con declamazione concitata – l'indicazione agogico-espressiva "ardente" è di pugno di Händel⁴¹ – in tempo 4/4, in Sol maggiore, con un motivo di crome e semicrome (in valori dimezzati rispetto al canto di Apollo) punteggiato da bellicose cellule anapestiche. La frase vocale si chiude con un grintoso melisma in forma di scala ascendente, che raggiunge il Sol⁴ (mis. 16-21), nota più acuta del duetto.

Il contrastante dinamismo della sua entrata è accresciuto dal colore strumentale scintillante degli oboi e dei violini unisoni, dalla viola, e da un basso 'camminante' di crome, che pare alludere al suo desiderio di fuga, quale estremo mezzo per evitare di "perder l'onor". (Es. 19)

³⁸ Materiale motivico del duetto è ripreso dall'aria "D'amor fu consiglio" nell'oratorio *La Resurrezione* HWV 47 e sarà di nuovo utilizzato nell'oratorio *Alexander Balus* HWV 65, nell'aria "Fair virtue shall charm me", cfr. HH, 2, p. 531.

³⁹ Cfr. HELLER, *A musical Metamorphosis* cit., p. 55. Sull'uso del ritmo di sarabanda nella musica vocale händeliana si veda TELLE, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels* cit., pp. 13-39. Nell'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46^a, ha forma di sarabanda anche la celebre aria del Piacere "Lascia la spina". Osserviamo in questa sede come Händel ha risposto alla medesima situazione drammaturgica (una accorata esortazione) e testuale (i due *incipit* sono simili) con l'utilizzo della medesima forma di sarabanda, danza di andamento lento che egli sente consona a momenti di struggente emotività.

⁴⁰ Si attaglia allo stato d'animo di Apollo quanto il teorico scrive sulla tonalità di Mi minore: "È molto difficile che contenga un qualcosa di allegro, ed è una tonalità abituata a rendere pensosi, meditativi, preoccupati e tristi, ma lasciando ancora uno spiraglio alla speranza" cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, cit., p. 239.

⁴¹ HHA, V, 3, p. 168.

Adagio

Flauto traverso

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

APOLLO
DAFNE

Deh, la-scia ad-dol-ci-re, deh, la-scia ad-dol-ci-re quell'

Bassi
(Violoncello,
Cembalo)

8 Fl. trav.

APOLLO

a-spro-ri-gor, deh, la-scia ad-dol-ci-re quell' a-spro-ri-gor.

ardente
V. I, Ob. I

V. II, Ob. II

Va.

DAFNE

Più to-sto mo-ri-re; più to-sto mo-ri-re che per-der l'o-nor, più to-sto mo-ri-re,

Bassi

Esempio 19

Nella sezione A' Apollo intona il primo distico della seconda quartina recuperando i precedenti parametri di tempo, tonalità e organico, ma con un nuovo motivo (γ) nella tonalità di Si minore. La sua supplica si fa ora più ardente, poiché oltre a toccare più volte il Mi³ (mis. 28-30), raggiunge nella penultima ripetizione del distico il Fa³. Questa volta tuttavia chiude con una cadenza perfetta, quasi consapevole che è l'ultima e conclusiva invocazione che può rivolgere alla amata Dafne.

Dafne risponde nella sezione B' ripetendo le stesse parole sullo stesso materiale motivico, ma con un procedimento di *amplificatio*, poiché ora ella enuncia il suo distico quattro volte, con due vocalizzi di estensione crescente sulla parola-chiave "onor" (mis. 45, mis. 51-52): in B canta per nove battute (mis. 16-24), in B" per diciotto (mis. 43-60). L'amplificazione pare segnalare che fra i due personaggi ella è quella che esce per il momento vittoriosa. Il suo intervento è seguito da un ritornello orchestrale che ripropone lo stesso materiale, e che funge da elemento enfatico-asseverativo, volto a ribadire una determinazione che pare più forte del sentimento amoroso del dio. (Es. 20)

19

più to - sto mo - ri - re che per - der l'o - nor _____, che per - der l'o - nor.

22 *adagio*

APOLLO

Deh, ces - si - no

27 *Fl. trav.*

APOLLO

l'i - re, o dol - ce, dol - ce mio cor! o dol - ce, dol - ce mio cor! deh,

Bassi

35

ces - si - no l'i - re, deh, ces - si - no l'i - re, o dol - ce mio cor!

Esempio 20

Recitativo, Apollo, Dafne “Sempre t’adorerò” La minore – Fa maggiore

9) Aria, Apollo “Mie piante, correte” *6aax' bbx'*

Basso, violino solo, violino I e oboe I unisoni, violino II e oboe II unisoni, fagotto, viola, b.c.

Sib maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A					B	Recitativo accompagnato
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a'' 1-3	a''' 1-3	<i>Rit.</i>	b' 4-6	
Armonia	I-V-I	I	I-V	I	I-V-I	v-iii	
Motivi	α	β	β	β'	α	γ	

Nel breve recitativo, lo scontro fra Apollo e Dafne, che più volte già ha rischiato di degenerare, raggiunge il culmine: alla dichiarazione di amore eterno segue il giuramento di eterno odio. Il dio conclude l'alterco con una promessa di eterna persecuzione: "Ti seguirò, | correrò, volerò sui passi tuoi, | più veloce del Sole esser non puoi".

L'aria "Mie piante correte", un esastico di senari, si sposta dal livello della riflessione psicologica delle precedenti arie a quello della descrizione di una azione vera e propria. La minacciosa conclusione del recitativo ha determinato la fuga di Dafne. Apollo nella prima strofa descrive l'inseguimento, ordinando alle sue gambe di correre e alle braccia di stringerla, nella seconda il contatto fisico, gli atti di quella violenza più volte minacciata, che sta ora avendo luogo: "La tocco, la cingo, | la prendo, la stringo...".

Lo stupro è tuttavia interrotto prima di esser portato a compimento, con parole di stupore: "Ma qual novità?". Da un punto di vista drammaturgico è il momento di massima tensione, quello che costituirà l'epilogo della vicenda.

Händel concepisce un'aria di carattere eminentemente descrittivo, giocata dapprima sulla mimesi della corsa di Apollo, poi sull'espressione della sua stupefazione per l'improvvisa metamorfosi. Il compositore nella prima sezione 'carica' una notevole tensione, per poi poterla bloccare repentinamente, infrangendola contro la stasi del recitativo accompagnato.

Eminentemente descrittivi sono i procedimenti dell'imponente ritornello di diciotto misure, concepito per un nutrito organico, con parti solistiche per violino e fagotto.⁴² La fuga di Dafne e la 'caccia' di Apollo sono rappresentate su più livelli: il violino attacca con un motivo cinetico, una figura 'rotante' (α) di semicrome in forma di frammento scalare ascendente; il fagotto contrappunta con un basso 'camminante', mentre bassi, archi e oboi, con incedere omoritmico, scandiscono i tempi forti delle battute. L'effetto

⁴² L'aria sarà oggetto di un prestito 'endogeno': Händel la riprenderà nella prima versione del *Rinaldo* HWV 7^a, nell'aria "Venti, turbini, prestate".

è quello di un moto vorticoso, pittura musicale di un'azione concitata che qui sostituisce il gesto e l'azione dell'attore (Es. 21).

9. Aria con Recitativo

Violino solo

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

APOLLO

Fagotto solo

Violoncello
Contrabbasso
Cembalo

Esempio 21

Anche il canto di Apollo è mimesi della corsa: il dio intona tre volte la prima strofa con enunciazione sillabica, proponendo un motivo semplice, costituito da una figura dattilica di note ribattute che salgono per grado congiunto e toccano ben presto il Fa³; violino e fagotto soli accompagnano con una scrittura virtuosistica, che ripropone i due moduli ritmici del ritornello e che conferisce al brano una inesausta energia cinetica,

vieppiù accresciuta, alla fine di ogni strofa, da un rapinoso intervento dei due solisti, ripreso e ricapitolato dal *tutti*.

The image displays a musical score for Example 22, consisting of three systems of staves. Each system begins with a measure number (8, 12, and 16 respectively). The notation includes vocal lines and instrumental accompaniment. The lyrics "Mie pian - te cor - re - te, mie brac - cia strin -" are written below the vocal line in the third system.

Esempio 22

L'effetto di una concitazione crescente è negli strumenti (il fagotto in a" passa dalle crome alle semicrome) e nella linea vocale, che progressivamente si sposta verso il registro acuto (tocca con crescente insistenza il Fa³: in a' una volta, in a" due volte, in a''' quattro volte) e procede per ampi salti di registro (cfr. a''' mis. 38-40). Il decorso armonico è semplice, costruito su rapporti I-V, funzionale a evidenziare la scrittura concertante degli strumenti solisti e la parte di Apollo (Es. 22).

Nella sezione B, ‘coerente’, alla relativa minore, Apollo intona i primi due versi della terzina su un nuovo motivo (γ), che mantiene tuttavia lo schema ritmico del motivo α , mentre violino e fagotto ripropongono il loro accompagnamento, con le figure già apparse nella sezione precedente. La sezione B, terminata l’enunciazione dei primi due versi della strofa, si interrompe bruscamente sulla prima parola dell’ultimo verso “Ma qual novità?”. L’aria viene interrotta senza segnali di preavviso: sotto gli occhi di Apollo sta avvenendo un prodigio, la metamorfosi di Dafne in pianta di alloro.

Recitativo, Apollo, “Che vidi? che mirai?” Re minore – Re minore

10) Aria, Apollo, “Cara pianta, co’ miei pianti” $8ax'ax' 8b4b8x'$

Basso, oboe I, II, violino I, II, viola, fagotto, b.c.

Sol minore, 3/4 [Andante]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	Rit.	a'	a''	Rit.	b'	
		1-2	3-4		5-7	
Armonia	i	i-III	III-i	i	v	
Motivi	α	α	β	α	γ	

Il repentino passaggio dall’aria precedente al recitativo accompagnato – che nel linguaggio dell’opera connotava momenti di particolare intensità drammatica o episodi legati alla sfera del magico o del soprannaturale – rende con efficacia lo stupore del dio dinnanzi alla metamorfosi.

Il compositore istituisce una sorta di parallelismo funzionale fra forme ‘naturalì’ e forme musicali: come la fanciulla passa dalla forma umana a quella vegetale attraverso una fase intermedia in cui non è né donna né pianta, così la musica passa dalla forma dell’aria, la cui morfologia è chiara e definita a quella del recitativo accompagnato, sorta di ‘ibrido’ musicale fra aria e recitativo secco. A sostegno di tale ipotesi è il fatto che le parole del recitativo accompagnato corrispondono al momento in cui avviene la metamorfosi e Dafne non è più essere umano e non è ancora alloro.

67 **Recitativo**

senza Ob. I
senza Ob. II

cin - go, ma, ma, qual no - vi - tà? Che

70 V. I
V. II
Va.
APOLLO
vi - di, che mi - rai? Cie - lo! De - sti - no, che sa - rà mai? Daf - ne,
Vc. Cbb., Cemb.

74 **APOLLO**
do - ve sei tu, che non ti tro - vo? Qual mi - ra - co - lo nuo - vo ti ra - pi - sce, ti
Vc. Cemb.

77
can - gia e ti na - scon - de? Che non t'of - fen - da mai del ver - no il ge - lo, né il fol -

80
go - re dal cie - lo toc - chi la sa - cra e glo - ri - o - sa fron - da.

Esempio 23

Il prodigio è musicalmente sottolineato da un incedere interrogativo ed interiettivo della linea vocale, da un intervento all'unisono degli archi, in forma di scala e di note ribattute, e da armonie di 7^a diminuita (mis. 68-73). Con finezza drammaturgica, Händel limita il recitativo accompagnato a poche misure, poiché già al terzo verso ritorna alla forma del recitativo secco, quasi a evidenziare il silenzio, l'improvvisa desolata solitudine in cui Apollo viene a trovarsi. Si tratta comunque di un recitativo che presenta finezze di scrittura, come la sottolineatura figurale della parola “folgore”, intonata con un melisma di terzine di biscrome (Es. 23).

Il testo dell'aria finale si presenta come una sorta di 'lamento' di Apollo, di canto di congedo in onore di Dafne per sempre perduta. Il dio bellicoso e superbo ora piange la perdita dell'amata:

Cara pianta, co' miei pianti
il tuo verde irrigherò;
de' tuoi rami trionfanti
sommi eroi coronerò.

Apollo, che con la sua violenta passione è stato causa della metamorfosi, si propone di riparare al danno e di onorare la memoria della fanciulla scegliendo l'alloro come pianta degli eroi. Nella seconda strofa conclude in modo sentenzioso e figurato, con un'immagine di gusto secentesco:

Se non posso averti in seno,
Dafne, almeno
sopra il crin ti porterò.

Apollo intona l'aria di congedo in un tempo di sarabanda.⁴³ La musica, anche in questo caso caratterizza il personaggio, rimarcandone il *côté* sentimentale già rivelatosi nel duetto. La tonalità di Sol minore, quella che secondo Mattheson è propria dei "moderati lamenti",⁴⁴ è la stessa in cui Dafne ha cantato l'aria "Come in ciel benigna stella". Musicalmente è come se Apollo, abbandonato il carattere marziale delle prime due arie e quello galante della sua terza, facesse ora sue la sensibilità e una parte delle ragioni di Dafne.

L'ingresso della voce è preceduto da ampio ritornello (mis. 1-14) affidato dapprima al concertino di oboi e fagotto, che propone un motivo malinconico, costruito su una sospirante appoggiatura e punteggiato da pause (α), poi ripreso dal *tutti*, con un procedimento tipico del concerto grosso. Apollo intona la prima strofa sulla stessa melodia del ritornello, con declamazione sillabica e semplice, appoggiatura 'sospirante' (mis. 16), pause e cadenza sospesa (mis. 22). L'effetto espressivo è quello di un canto

⁴³ Händel ritornerà su questa pagina nelle seguenti composizioni: nel dramma *Alcina* HWV 34, aria "Dall'orror di notte cieca"; nella *Sonata* in Sol minore HWV 404, primo movimento *Andante*; nella *Suite à deux clavecins* in Do minore, quarto movimento (Chaconne), cfr. HH, 2, p. 531.

⁴⁴ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, cit., p. 237.

malinconico di addio, da parte di un personaggio ormai placato, purificato dal fuoco ‘dionisiaco’ della passione.

10. Aria

The musical score for '10. Aria' is written for a chamber orchestra and a solo voice (Apollo). The instruments listed are Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, APOLLO (bass), Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, and Cembalo. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Apollo's vocal line is marked with 'f' and 'pp' dynamics. The lyrics 'Ca-ra pian-ta, co'miei pian-ti il tuo' are written under the vocal line.

Esempio 24

Nella duplice intonazione della strofa Apollo canta quasi costantemente nella tessitura acuta (tocca spesso il Mi³ e il Fa³), quasi volesse ora fare propria una grazia tenorile che faccia dimenticare la rudezza guerriera delle prime due arie e la violenza della penultima. Pur in un disegno attento alla grande arcata melodica, non mancano finenze di scrittura nel dettaglio, nella illustrazione musicale delle singole parole, che contribuiscono a rendere il dettato melodico di Apollo singolarmente raffinato, come

accade nel verso “sommi eroi coronerò”, in cui la parola “sommi” è intonata due volte con la nota più acuta (Fa³) dell’aria (Es. 24).

The image displays a musical score for a vocal and instrumental piece, identified as Example 25. It consists of two systems of staves. The first system (measures 62-71) features a vocal line with lyrics: "Se non pos - so a-ver-ti in se - no, Daf-ne, al-me - no". The instrumental accompaniment includes a piano (p) marking. The second system (measures 72-81) continues the vocal line with lyrics: "so-vra il crin ti por - te - rò, Daf-ne, al-me - no ... so-vra il crin ti por - te - rò." The instrumental part concludes with a "da capo" marking. The score is written in a minor key, indicated by the key signature.

Esempio 25

Medesima identità di contenuto emotivo permane nella sezione B, di tipologia ‘coerente’, nel tono della Dominante minore. La seconda strofa è intonata una sola volta, su un nuovo motivo (γ) che mantiene tuttavia lo schema ritmico di α , con le medesime pause ‘singhiozzanti’ e il medesimo incedere ‘sospirato’. Verso la fine della sezione (mis. 75), il nome di Dafne riecheggia – è la prima volta che Apollo lo pronuncia – intonato su un acuto Fa³, sorta di ultima e desolata invocazione rivolta a chi giammai potrà tornare (Es. 25).

5 *Proposte di lettura drammaturgica*

La tendenza drammatica, già ravvisata nel testo poetico di altre cantate, si manifesta prepotente in *Apollo e Dafne*, in cui sono individuabili caratteristiche strutturali e funzionali di un'opera in miniatura: costruzione dei caratteri fondata sul principio del contrasto, entrata in successione dei due personaggi, loro interazione e conflitto, azione (inseguimento e metamorfosi), virtuale uscita di scena di Dafne, situazione finale diversa da quella iniziale. Il poeta ha predisposto una struttura drammaturgica semplice e perspicua, che 'accresce' e 'allenta' la tensione. Due sono i momenti di acme drammatica: in corrispondenza del primo duetto, che segnala la fine di una virtuale prima parte e in corrispondenza dell'inseguimento e della metamorfosi di Dafne che concludono la cantata.

Il compositore coglie e potenzia, in un testo già sapientemente costruito, gli aspetti funzionali alla 'teatralizzazione': caratterizzazione dei personaggi, accentuazione dei contrasti, enfattizzazione dei momenti di acme drammatica.

Il primo aspetto che si impone in termini di drammaturgia musicale è la caratterizzazione dei personaggi e la loro condizione di conflitto. Non v'è dubbio che la delineazione dei personaggi in termini di 'carattere' (*ethos*) ed 'affetto' (*pathos*) è presente già nel testo poetico, e tuttavia è dalla musica di Händel che essa riceve straordinario risalto.

Nella determinazione del conflitto e dei rapporti di forza il poeta predispone una *dispositio* delle arie che indica una preponderanza di Apollo: il dio canta cinque arie, apre e chiude la cantata. Dafne ne canta tre, entra dopo Apollo ed esce prima che questi canti la sua ultima aria.

Lo scontro dialettico e psicologico fra Apollo e Dafne diviene, grazie alle note di Händel, scontro di due 'personalità musicali'. Di Apollo il compositore evidenzia con dispositivi di immediata evidenza, dapprima l'aspetto estroverso e bellicoso – nell'aria di esordio in forma di pomposo minuetto e nella marziale aria successiva intessuta di ritmi anapestici; poi, nel prosieguito ne mette in luce il *penchant* riflessivo e sentimentale, declinato nel primo duetto in modi languidi e sospiriosi, nell'aria finale in modi malinconici e lamentosi. Dafne, nella pastorale aria 'di sortita' in ritmo di siciliana, è presentata nel suo versante sereno e libertario, nella seconda aria in quello sdegnoso ed

energico, nella terza in quello malinconico, mentre in entrambi i duetti mostra il suo lato combattivo. Entrambi i personaggi rivelano un carattere dotato di aspetti sia battaglieri sia sentimentali, che tuttavia mai si conciliano in un irenico *idem velle idem nolle* e generano un incessante contrasto.

Significative ai fini della caratterizzazione dei personaggi e dei momenti di conflitto sono le tonalità, le tipologie motiviche e le scelte timbriche.

Apollo, battagliero e tracotante, canta quattro arie in tonalità maggiore (Sib, Re, La, Sib) e una sola in minore (Sol). Dafne, incline all'espressione elegiaca, intona due arie in minore (Re, Sol) e solo una in tonalità maggiore (Sol) – anche se pure questa, la delicatissima “Felicissima quest'alma”, è di contenuto elegiaco.

La diversità fra i personaggi è pure, al di là della dialettica maggiore/minore, nella scelta assoluta delle tonalità. Apollo e Dafne cantano costantemente in tonalità differenti; unicamente nell'aria finale, in Sol minore, Apollo canta nel tono già utilizzato da Dafne nella sua terza aria. In termini musicali è come se Apollo alla fine della cantata fosse in qualche modo ‘attratto’ nella malinconia di Dafne, quella che pervade l'aria “Come in ciel benigna stella”, in cui ella lo invitava a dominare le passioni con la ragione: un invito che Apollo, nell'aria finale, sembra accogliere nella forma di una sublimazione dell'amore: “Se non posso averti in seno, | Dafne, almeno | sovra il crin ti porterò”.

Il conflitto fra i due personaggi coinvolge anche aspetti più raffinati, come quello delle strutture motiviche: triadici e assertivi i motivi di Apollo nelle prime due arie (ma anche il ritornello strumentale della sua terza aria è triadico); cantabili e delicati i motivi delle arie di Dafne (n. 3 e n. 8). Anche la scrittura vocale è connotata nella direzione del contrasto: Apollo canta spesso nel registro acuto, verso il quale si ‘impenna’ fin dalle prime battute dell'aria di esordio, e nel quale si muove sovente, nelle arie successive. Dafne si mantiene in una tessitura quasi costantemente di ambito più contenuto, presenta una scrittura vocale meno virtuosistica.

E tuttavia, la finezza della drammaturgia händeliana risiede nel fatto che non v'è schematica rigidità in questa opposizione, ma un confronto musicalmente ‘dialettico’, che conferisce luci chiaroscurali e dunque di verosimiglianza psicologica ad entrambe le *dramatis personae*.

Pur nella conferma tendenziale di due caratteri diversi, o meglio opposti, si notano aree di intersecazione, di mutua attrazione. Nel secondo duetto lo spettatore assiste a un momentaneo rovesciamento delle personalità musicali: Apollo canta in Mi minore una malinconica sarabanda, pervasa di pause sospensive; Dafne rifiuta dicendosi pronta alla morte violenta, e risponde assertiva e determinata in Sol maggiore, con un dettato trapuntato di figure anapestiche, in un *Allegro* in 4/4. Apollo è accompagnato da un pastorale flauto traversiere, Dafne da interventi scintillanti di oboi e violini unisoni. Caratterizzazione e conflitto, in termini musicali, sono una sorta di prisma a geometria mobile e l'agone fra i due procede per avanzamenti e arretramenti prima della vittoria (ma è vera vittoria?) di Apollo.

La caratterizzazione all'insegna del contrasto è anche in una scrittura strumentale di sontuosa varietà. Sono assenti le arie con basso continuo, presenti nelle precedenti cantate e serenate, e ciascuna aria possiede caratteristiche peculiari nella strumentazione. Händel concepisce la cantata per un organico ricco: archi a quattro parti, violino (aria 9) e violoncello (arie 1 e 6) solisti, concertino di oboi e fagotto (cui sono assegnate spesso parti concertanti) e flauto traverso.

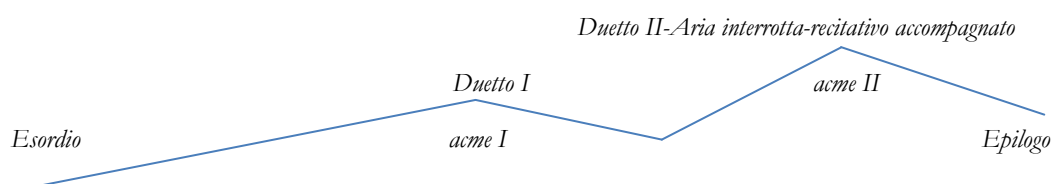
Il compositore sfrutta le risorse dell'organico strumentale instaurando una feconda dialettica fra ispessimento e assottigliamento dell'ordito, con scelte timbriche che assumono funzione caratterizzante. Preminente è l'uso dell'oboe, solista in tutte e tre le arie di Dafne (arie 3, 4 e 8), in coppia, unitamente al fagotto, con scrittura di concertino in quattro arie di Apollo (arie 1, 2, 9, 10); questo strumento, col suo timbro scuro, omologo alla voce di basso, connota solo il personaggio di Apollo e presenta una scrittura concertante nella penultima aria (aria 9), ove gareggia col violino solo nella mimesi della fuga e dell'inseguimento.

L'ordito strumentale varia nell'assottigliamento e nell'ispessimento: dalle tre parti di due arie di Dafne (arie 4 e 7) e di una di Apollo (aria 6), alle quattro parti di tre arie di Apollo (arie 1, 2, 10) e del primo duetto (n. 5), alle cinque parti della prima aria di Dafne (aria 3), alle sei della penultima di Apollo (aria 9). Nel complesso si ravvisa una tendenziale linea di ispessimento dell'organico nelle arie di Apollo, ma anche in questo caso, con 'scarti' a fini drammaturgici: nel secondo duetto, Apollo canta una languida sarabanda in Mi minore, dialogando col flauto solo, mentre il concitato intervento di Dafne è sostenuto da una scintillante scrittura di archi a quattro parti raddoppiati dagli

oboi. Dunque anche da un punto di vista del timbro e dell'ordito il compositore attiva una dialettica giocata sulla contrapposizione, che non vede una conciliazione delle 'personalità' musicali di Apollo e Dafne.

L'uso di determinati timbri, figure ritmiche e melodiche è pure funzionale all'illustrazione di singole parole del testo: passaggi solistici in eco per figurare l'echeggiare delle lodi di Apollo (aria 1); figure anapestiche e fanfara di oboi e fagotti nella seconda aria "Getta l'armi e spezza l'arco"; ritmo di pastorale per Dafne 'silvestre' nell'aria "Felicissima quest'alma"; figure iterative per esprimere i dinieghi di Dafne (aria 4); un ritmo di 'tarantella' per il furore della guerra amorosa nel primo duetto; tremolo del violoncello solista per indicare il sotterraneo tumulto di Apollo allorché si pone come 'filosofo' (aria 6); scalette di semicrome discendenti per l'illustrazione delle onde del mare tempestoso (aria 7); cellule anapestiche nel secondo duetto per connotare la determinazione di Dafne; frammento iterato di scala ascendente per figurare la fuga e inseguimento (aria 9); le pause della sarabanda per figurare i singhiozzi del pianto di Apollo nell'ultima aria.

Il terzo livello è quello della 'arcate' drammaturgiche, del caricamento e dello scioglimento della tensione dopo il raggiungimento di un momento di acme. Sotto questo punto di vista, due sono i momenti salienti: in occasione del primo duetto e nella sequenza conclusiva 'duetto-recitativo-aria interrotta dalla metamorfosi', come si evince dallo schema seguente.



Schema 1

Nel primo duetto "Una guerra ho dentro il seno", che dà voce alla tensione accumulata nell'aria e nel recitativo precedenti, in cui Dafne ha manifestato aperta ostilità all'amore di Apollo, l'acme in termini musicali è rappresentata da un concitato ritmo di 'tarantella', in cui le iterate terzine di crome formano una sorta di 'moto perpetuo' di straordinaria energia.

Più articolata è in termini musicali la seconda acme: nel duetto la struttura del *Da capo* è sostituita – per l'unica volta nella composizione – da una struttura ABA'B', costituita da due sezioni ripetute, contrastanti per tonalità, tempo, agogica, organico strumentale, struttura motivica. La tensione accumulatasi nel duetto trova ulteriore amplificazione nella successiva aria di Apollo, posta dopo un brevissimo recitativo, costruita con una 'spiritata' parte concertata per violino solista il quale, per virtuosismo e procedimenti fraseologici, ricorda movenze vivaldiane. Il vertice della tensione in termini drammaturgico-musicali viene raggiunto nel punto in cui la sezione B è bruscamente interrotta dopo la prima intonazione della strofa, quando l'inesausto moto di semicrome del violino e il basso 'camminante' del fagotto si bloccano in una pausa improvvisa: strumenti e voce procedono in modo interiettivo, gli archi eseguono scale e tremoli, l'armonia si fa dissonante in un seguito di settime diminuite. L'aria si è trasformata in un recitativo accompagnato, che nel melodramma coevo connota le scene di magia o in cui vi è l'intervento di una forza soprannaturale.

La violazione formale di un'aria col 'da capo' interrotta all'inizio della sezione B – interruzione non prescritta dal testo poetico, libera scelta del compositore – e collegata senza soluzione di continuità ad un recitativo accompagnato, oltre a segnalare in modo icastico l'avvenimento di un fatto straordinario, che modificherà la gittata diegetica della cantata, si presta a una lettura di secondo livello, ancora una volta in termini di figurazione musicale, di illustrazione del testo poetico. Alla violazione delle leggi della natura, che non prevedono metamorfosi di una ninfa in albero, corrisponde una violazione delle leggi del linguaggio musicale, che non prevedono, salvo casi eccezionali, la trasformazione di un'aria in un recitativo accompagnato.

Anche in questo caso Händel ha agito su due livelli, quello della parabola drammaturgica complessiva, della macrostruttura e quello della microstruttura, dell'illustrazione di un singolo aspetto del testo. È all'incrocio di queste due coordinate che egli concepisce una cantata di singolare ricchezza e forza drammatica, una composizione vocale per due personaggi che nella corte di Hannover dovette figurare come un riuscito sostituto del dramma musicale. Una corte in cui – come nella Roma papale degli anni precedenti – l'opera in musica continuava ad essere inseguita dai committenti e dal compositore come un fantasma sfuggente.

CAPITOLO IV

Le serenate

Aci, Galatea e Polifemo HWV 72

1. Introduzione

La serenata a tre *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72, nel gruppo delle quattro cantate e delle due serenate a più voci e strumenti, è la composizione più ragguardevole per estensione del testo poetico, complessità del contenuto drammatico, impegno compositivo e ricchezza strumentale.

Nel nutrito catalogo händeliano del 1708 essa costituisce, per mole e densità, la composizione più rilevante dopo l'oratorio *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*, [*La Resurrezione*] HWV 47. Se poi allarghiamo lo sguardo all'intera produzione degli anni 1706-1710, la serenata in questione è seconda solo ai drammi per musica *Vincer se stesso è la maggior vittoria* [Rodrigo] HWV 5 (1707), *Agrippina* HWV 6 (1709) e all'oratorio *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* [*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*] HWV 46^a (1707).

Con *Aci, Galatea e Polifemo* Händel offre il suo più rilevante contributo al genere della serenata.

2. Fonti, datazione, committenza

La serenata *Aci, Galatea e Polifemo*¹ fu composta ed eseguita in uno dei periodi del soggiorno italiano ancora oggi meno studiati, quello trascorso a Napoli, che, grazie alle

¹ La serenata è stata trasmessa nella sua completezza dall'autografo musicale, la sola fonte completa (GB-Lbl, R.M.20.a.1 ff. 1-59; GB-Lbl, Eg. 2953 ff. 98-101). La partitura di esecuzione rimase quasi certamente nella disponibilità di Aurora Sanseverino, che la fece rieseguire nel 1711 e nel 1713, ma oggi è perduta. Da questa derivò probabilmente il volume che contiene le sole arie, risalente al 1730 circa (A-Wgm, Ms. VIII N° 18610. Cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Aci, Galatea e Polifemo*, a cura di Wolfram Windszus, Kassel, Bärenreiter, 2000 («Hallische Händel-Ausgabe», I, 5), p. XIV. Nell'intestazione del primo foglio, il compositore ha scritto «[...]ata a tre Aci. Galathea [sic] e Polifemo». La parola iniziale, sul

carte contabili della ragioneria di casa Ruspoli, è possibile collocare fra i primi giorni di maggio e la metà di luglio del 1708².

Di una genesi napoletana già il primo biografo Mainwaring parla nelle sue *Memorie della vita del fu G. F. Handel*, che affondano le radici nei racconti dello stesso compositore.

Da Roma andò a Napoli, dove (come in altre città) aveva a disposizione un palazzo, ed era assistito con tavola, carrozza ed ogni altra comodità. Risiedendo in quella capitale compose *Aci e Galatea*, parole italiane e musica diversa da quella della composizione omonima ben nota qui da noi. La compose su istanza di Donna Laura principessa non so per certo se portoghese o spagnuola. Ma la pomposa magnificenza di quella signora ne rivela, si direbbe, l'origine spagnuola: essa viveva, agiva e conversava infatti con modi schiettamente regali.

In che modo Händel eseguì tale incarico lo possiamo arguire da quanto produsse in seguito sopra lo stesso soggetto e sopra altri ancora, con tutti gli svantaggi di una lingua meno dolce e sonora, e su testi drammatici imbastiti senza arte né giudizio, ordine né coerenza. Mentre era in Napoli Händel ricevette inviti da molte delle più importanti persone che vivevano in quella città o nei dintorni; e fortunato poteva reputarsi colui che riusciva ad averlo per primo e a trattenerlo più a lungo. Lasciata Napoli, visitò per la seconda volta Firenze, Roma e Venezia.³

L'identità di "Donna Laura" è rimasta un enigma fino a tempi recenti. Solo negli ultimi decenni gli studi Fùrnari,⁴ Vitali,⁵ Magaùdda - Costantini⁶ e Riepe⁷ hanno

marginale sinistro, è quasi illeggibile nelle prime sillabe a causa della sovrapposizione dei termini "cantata" e "serenata"; non è possibile stabilire quale dei due sia stata scritto per ultimo e costituisca la correzione che indica la volontà definitiva dell'autore. Nella pagina finale Händel ha annotato data e luogo in cui la composizione fu ultimata: «Napoli li. 16. di Giugno. 1708. d'Alvito».

² Secondo i documenti contabili di casa Ruspoli (cfr. URSULA KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349: 310), Händel lasciò Palazzo Bonelli già alla fine aprile, quando venne restituito il letto utilizzato per ospitarlo e pagato il noleggio: "30 Aprile: per riporto del letto delli Ebrei presosi per Monsù Endel scudi 0,10" e "30 aprile: al sud.^o [= Francesco Maria Golla dispensatore] per cibarie per Monsù Endel e comp.^o scudi 38, 75." (p. 335); "10 Maggio: all'ebreo per nolito del letto di M. Endel portiere et altro per l'aprile scorso scudi 0,80" (p. 340). Il ritorno di Händel a Roma dovette avvenire poco dopo la metà di luglio. Un conto di casa Ruspoli del 14 luglio si riferisce all'esecuzione della cantata *Aminta e Fillide* HWV 83, che dovette aver luogo pochi giorni prima, in assenza di Händel, ancora a Napoli il 12 luglio (data annotata sulla prima pagina del trio *Se tu non lasci amore* HWV 201^a). Un successivo conto del 31 luglio per l'installazione di due tende nella camera del compositore e per le spese di vitto indica che poco dopo la metà di luglio egli era di nuovo al servizio del Ruspoli (p. 340).

³ JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Handel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, p. 36.

⁴ ANTONELLO FURNARI, *I rapporti fra Händel e i duchi d'Alvito*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 73-78.

⁵ CARLO VITALI - ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise: neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66.

⁶ AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette Dolori*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno

consentito di fare luce sulla genesi della serenata e sull'identità della committente. La composizione, datata dall'autore 16 giugno 1708, fu eseguita per la prima volta in occasione delle nozze di Tolomeo Saverio Gallo Trivulzio, quinto duca di Alvito con la principessa Beatrice Tocco Sanseverino dei principi di Montemiletto, celebrate il 19 luglio del 1708. Quasi certamente il luogo della prima fu il palazzo napoletano della famiglia Alvito, in località Chiaia, dove nella sera venne offerto il banchetto nuziale.

Dietro la misteriosa "Donna Laura" si cela la figura della duchessa Aurora Sanseverino (moglie di Nicola Gaetani dell'Aquila d'Aragona duca Laurenzano), zia e protettrice della sposa. La partitura rimase in suo possesso ed ella la fece rieseguire a Piedimonte d'Alife nel 1711 e a Napoli nel 1713.⁸ Il contatto fra la Sanseverino e Händel dovette avvenire tramite le amicizie che la nobildonna intratteneva coi cardinali Pamphili e Ottoboni, col marchese Ruspoli oppure grazie ai due fratelli dello sposo, Antonio e Nicola, entrambi pastori arcadi.⁹ L'autore del libretto, a lungo rimasto nell'ombra, è Nicola Giuvo, segretario e poeta di corte della duchessa Aurora Sanseverino.¹⁰, andati dispersi con la biblioteca della principessa.

È probabile che, oltre alla serenata, Händel abbia colto l'occasione per far udire alla nobiltà napoletana alcune composizioni precedenti. Una di queste, rieseguita con lievi adattamenti, dovette esser la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, scritta a Roma nell'estate del 1707. L'autografo di HWV 96, infatti, accanto al finale a due personaggi

internazionale di Studi (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2001, pp. 297-415.

⁷ JULIANE RIEPE, *Händel in Neapel*, in *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ*. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000, a cura di Siegfried Schmalzriedt, Laaber, Laaber-Verlag, 2002 pp. 77-128.

⁸ Aurora Sanseverino (1669-1726) fu musicista, poetessa, membra della Colonia Sebezia dell'Arcadia, protettrice di musicisti e letterati. Svolse un'importante attività di mecenatismo musicale e oltre che a Händel comissionò musiche a Giacomo Antonio Perti, Nicola Fago, Domenico Sarro, Francesco Mancini e Nicola Porpora. Sulla sua figura cfr. MAGAUDDA - DANILLO COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., pp. 297-415 *passim*.

⁹ Cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 56.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 44. La paternità del libretto è stata individuata grazie alla nota del censore, Padre Federico Cuzzani, relativa all'esecuzione del 1711. Paternità che è confermata dalla *Lettera diretta al Signor Silvio Stampiglia*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1711, citata in MAGAUDDA - COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., p. 359. Nicola Giuvo (1680 circa - post 1748) fu poeta alle dipendenze di Nicola Gaetani dell'Aquila d'Aragona e di sua moglie Aurora Sanseverino, aggregato alla Colonia Sebezia nel 1711 col nome di Eupidio Siriano. Alla morte di Aurora fu protetto dalle famiglie Carafa di Colobrano e Spinelli di Tarsia. Scrisse drammi per musica, cantate e serenate. In occasione dei festeggiamenti nuziali del 1711, a Piedimonte d'Alife, firmò i libretti del dramma per musica *La Cassandra indovina* e delle serenate *La Semele*, *La Iole*, *Aci*, *Galatea e Polifemo*, *La Leucotea*. Sulla figura di Giuvo, cfr. *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, II, London, Mcmillan, 1992, p. 441.

vergato su carta romana, ne presenta uno a tre scritto su carta napoletana.¹¹ Non è escluso che la cantata romana sia stata eseguita nelle settimane che precedettero le nozze del duca di Alvito. Essa potrebbe aver costituito un ‘biglietto da visita’ destinato ai committenti napoletani cui il compositore tedesco era stato raccomandato, un saggio di abilità compositiva che determinò la conferma della nuova commissione.¹²

La serenata händeliana fu ripresa – fatto inconsueto per l’epoca e segno di un gradimento non comune – a più di tre anni dalla prima, il 9 dicembre 1711, in Piedimonte d’Alife (oggi Piedimonte Matese), nel palazzo del duca di Laurenzano, per volontà della consorte Aurora Sanseverino, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio del figlio, Pasquale Gaetani dell’Aquila d’Aragona conte di Alife, con Maddalena di Croy dei duchi di Aurè.¹³ Fu dedicata al principe di Hessen-Darmstadt, zio della sposa.

Il successo ottenuto anche in questa seconda occasione dovette creare una sorta di tradizione esecutiva locale, poiché poco meno di due anni dopo, il 26 luglio 1713, la serenata venne eseguita nel palazzo reale di Napoli, per l’onomastico della figlia del viceré Wirich Philipp Lorenz von Daun.¹⁴

Non sono sopravvissuti documenti contabili che consentono di identificare l’identità dei musicisti e il loro numero. L’organico è comunque uno dei più nutriti fra quelli dei lavori italiani di Händel.

ORGANICO¹⁵

Aci	soprano
Galatea,	contralto
Polifemo	basso

¹¹ Cfr. KEIICHIRO WATANABE, *The Music-Paper Used by Handel and His Copyists in Italy, 1706-1710*, in *Handel Collections and Their History*, a cura di Terence Best, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 201, 213; cfr. anche BURROWS - RONISH, *Catalogue of Handel's Musical Autographs* cit., p. 111.

¹² L’idea (supportata da evidenze filologiche, cfr. Cap. III.2.) che la cantata HWV 96 sia stata un ‘biglietto da visita’ nasce dalla considerazione della giovane età del compositore e di una fama circoscritta alla città di Roma. È verosimile ritenere che i committenti, *in primis* Aurora Sanseverino, intendessero aver conoscenza diretta della musica di un esordiente, tedesco di nascita e formazione, prima di affidargli la commissione di un importante lavoro, da eseguirsi in un’occasione di notevole rilievo sociale per le famiglie coinvolte, le quali erano, non dimentichiamolo, fra le più in vista della città.

¹³ Cfr. VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 41-50 e MAGAUDDA - COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., p. 377.

¹⁴ Cfr. AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, p. 178.

¹⁵ Cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Aci, Galatea e Polifemo* cit., p. 2.

violino I, II
viola
flauto dritto
oboe
tromba I, II
violoncello I, II
violone
basso continuo

Anche la ricchezza timbrica suggerisce un'occasione mondana di particolare rilievo, quale dovette essere il matrimonio fra la famiglia dei duchi di Alvito e quella dei principi di Montemiletto.

Come si anticipava, non conosciamo gli interpreti della *première*, ma essi sono quasi certamente gli stessi che cantarono nella serenata *È più caro il piacer dopo le pene* (parole di Giuvo musica di Sarro), di cui è sopravvissuto il libretto, eseguita lo stesso 19 luglio, giorno delle nozze, nel palazzo dei Montemiletto o degli Alvito in Napoli:¹⁶

Aci: Anna Marchesini

Galatea: Lucrezia Storni o Giovanni Battista Tamburini

Polifemo: Antonio Manna.

Per quanto concerne l'esecuzione del 1711, siamo informati sugli interpreti dalla citata *Lettera diretta al Signor Silvio Stampiglia*,¹⁷ in cui sono citati i titoli delle serenate e delle opere.¹⁸

Aci: Giovanni Rapaccioli

Galatea: Domenico Tempesti

Polifemo: Antonio Manna.

¹⁶ Cfr. MAGAUDDA - COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., p. 376, RIEPE, *Händel in Neapel* cit., p. 89 e JULIANE RIEPE, *Aci, Galatea e Polifemo*, in *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, a cura di Michael Zywiets («Das Händel – Handbuch», 3), Laaber, Laaber-Verlag, 2010, p. 526.

¹⁷ Cfr. nota 10.

¹⁸ Cfr. MAGAUDDA - COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., p. 358; RIEPE, *Händel in Neapel* cit., p. 101; RIEPE, *Aci, Galatea e Polifemo* cit., p. 526.

3. *Analisi del testo poetico*3.1 *Argomento e fonti*

L'argomento della serenata è costituito dagli infelici amori di Aci e Galatea. Secondo la leggenda, così come tramandata dal poeta latino Ovidio, Galatea, ninfa marina figlia delle divinità Nereo e Doride, è amata dal gigante Polifemo, ma al ciclope preferisce il giovane Aci, figlio del dio Pan e della ninfa Simeto. Il gigante corteggia invano la ninfa e quando la sorprende ad amoreggiare con Aci, scaglia contro il rivale un enorme masso, che lo uccide. Galatea trasforma allora il corpo e il sangue di Aci in una sorgente dalle acque chiare che scorre verso il mare.¹⁹

vicenda, già trattata da Teocrito negli *Idilli* VI e XI,²⁰ fu ripresa da Ovidio nelle *Metamorfosi* (XIII, 738-897),²¹ che divenne il più influente modello per le letterature europee.²² Limitando il campo al secolo XVII, ricordiamo, fra le innumerevoli reincarnazioni del mito, la *Fabula de Polifemo y Galatea* (1612), poemetto in ottave dello spagnolo Luis de Góngora y Argote.²³ In Italia, tra la fine del '500 e i primi decenni del '700, il mito di Aci e Galatea ebbe diffusione anche grazie alla fortunata traduzione in ottava rima che ne fece Giovanni Andrea dell'Anguillara.²⁴ Nel '600 il soggetto fu trattato, a più riprese, anche da Giovanni Battista Marino nelle *Rime* (1602),²⁵ nella *Galeria* (1620),²⁶ nella *Sanpogna* (1626)²⁷ e nel canto XIX dell'*Adone* (1623)²⁸.

¹⁹ Cfr. PIERRE GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 298-99.

²⁰ TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 145-149 e 209-215.

²¹ OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, pp. 541-549.

²² Sulla fortuna della vicenda in letteratura e nei generi teatrali si veda EMILIE DAHNK-BAROFFIO, *Zu Aci e Galatea* (1708), in *Göttinger Händeltage 1996*, Programma di sala, pp. 41-43; MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *Polifemo e Galatea – Mito e Poesia*, Roma, Bonacci, 1984; HERMANN JUNG, *Musikalische Arbeit am Mythos – Ovids Acis und Galatea in Kompositionen des 18. Jahrhunderts*, in *Ovid Werke und Wirkung*, a cura di Werner Schubert, II, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999, pp. 1135-1152.

²³ Cfr. *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutte le letterature e di tutti i tempi*, VII, Milano, Bompiani, 2006, p. 7345. Il romanzo pastorale in sei libri di Miguel de Cervantes y Saavedra intitolato *La primera parte de la Galatea* pubblicato nel 1585 non ha attinenza col mito di Galatea e Polifemo: cfr. *ibidem* IV, p. 3760.

²⁴ GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia, Giunti, 1634, libro XIII, ottave 256-306, pp. 473-477. La *princeps* era stata stampata a Venezia nel 1561; su questa traduzione cfr. ANDREA BUCCHI, «Meraviglioso diletto» la traduzione poetica del Cinquecento e le *Metamorfosi* di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

²⁵ GIOVANNI BATTISTA MARINO, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602. La raccolta fu riedita nel 1608 dallo stesso editore, col titolo *La Lira*.

²⁶ GIOVANNI BATTISTA MARINO, *La Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620.

²⁷ GIOVANNI BATTISTA MARINO, *La Sanpogna*, Parigi, Pacardo, 1620.

²⁸ GIOVANNI BATTISTA MARINO, *Adone*, Parigi, Da Varano, 1623.

Tommaso Stigliani a sua volta pubblicò nel 1600 il poemetto *Polifemo*, inserito poi nel libro II delle *Rime* (1605).²⁹

3.2. *Le sequenze del testo*

In coincidenza degli snodi fondamentali della vicenda è possibile individuare undici sequenze, determinate dalle entrate e dalle uscite dei personaggi.

SEQUENZA I (vv. 1-68): *l'idillio d'amore è minacciato da Polifemo*

Aci e Galatea, reduci da un convegno d'amore, contemplano sul far del giorno la serena bellezza del paesaggio (duetto "Sorge il dì, | spunta l'aurora") che contrasta con le sofferenze d'amore cui è soggetto il "cor" fedel degli innamorati. Galatea rivela, prima in modo enigmatico (aria "Sforzano a piangere") poi in modo diretto (recitativo "Anima mia, | di Polifemo irato) che il gigante Polifemo, di lei invaghitosi, la perseguita. Aci si addolora per la notizia (Aria "Che non può la gelosia"), ma si odono sinistri rumori, che annunciano l'arrivo di Polifemo.

SEQUENZA II (vv. 69-124): *Schermaglie fra Polifemo e Galatea*

Aci, su comando di Galatea, si allontana prima dell'entrata di Polifemo, che sfoga dapprima la sua ira (aria "Sibilar l'angui d'Aletto"), poi si impegna con l'ostile Galatea (aria "Benché tuoni e l'etra avvampi") in una schermaglia in cui egli alterna minacce (recitativi "Se schernito son io", "Con orrida sembianza") e speranze (aria "Non sempre, no, crudele) ma che si risolve con una situazione di stallo.

SEQUENZA III (vv. 124-204): *Aci interviene in difesa di Galatea contro Polifemo*

Mentre il ciclope prorompe in un crescendo di minacce contro la ninfa, rientra Aci: il giovane dichiara di esser pronto a morire per difendere l'amata (recitativo "Io che non posso? | Io che stimo assai poco", aria "De l'aquila l'artigli"), Polifemo reagisce con un'aria di furore (aria "Precipitoso"), Galatea conferma il desiderio di morire piuttosto che accettarne l'amore (recitativo "Sì, t'intendo inumano") e la volontà di rimaner salda

²⁹ TOMMASO STIGLIANI, *Polifemo*, Milano, Ciotti, 1600; *Rime*, Venezia, Ciotti, 1605.

nel suo rifiuto (aria “S’agita in mezzo all’onde”). Polifemo persiste nelle minacce, Aci chiede che la sua ira si volga contro di lui: la situazione di conflitto irrisolto viene cristallizzata nel duetto “Proverà lo sdegno mio”, dopo il quale Galatea cerca di fuggire, Polifemo fa l’atto di bloccarla tentando di abbracciarla, ma la ninfa gli si sottrae gettandosi in mare.

SEQUENZA IV (vv. 223-239): *Polifemo, fuggita Galatea, disdegna di misurarsi con Aci*

Polifemo e Aci si fronteggiano soli, ma il primo è rimasto stupito e confuso per l’improvvisa fuga di Galatea (aria “Tra l’ombre e fra gli orrori”) e di nuovo minaccia vendetta: Aci risponde di esser pronto a ricevere su di sé la vendetta. Ma Polifemo non si degna di lui e si allontana.

SEQUENZA V (vv. 240-252): *Aci chiede agli dei di poter rivedere Galatea*

Aci rimane solo sulla rupe, disperato per il timore della vendetta e chiede agli dei che gli sia concesso di rivedere un’ultima volta l’amata ninfa. In questo momento di solitudine si accorge della natura che lo circonda, del canto di un uccello canoro che vola di pianta in pianta e confronta quella condizione di serena letizia con la sua, priva di pace (aria “Qui l’augel da pianta in pianta”).

SEQUENZA VI (vv. 253-271): *Galatea chiede ad Aci di abbandonarla*

Galatea ritorna dalle onde del mare, suo elemento naturale, ma non ha ottenuto dal padre l’aiuto sperato, Aci si dispera e Galatea lo invita ad abbandonarla (aria “Se m’ami o caro”).

SEQUENZA VII (vv. 272-309): *Aci e Galatea spiati da Polifemo si giurano amore eterno*

Polifemo, non visto poiché appostato dietro una rupe, spia il dialogo dei due giovani che si promettono amore, suggellandolo la promessa con un bacio; ciò fa montar in furia il gigante, che nel suo ‘a parte’ si lascia andare a propositi di morte. Aci e Galatea al culmine della loro dichiarazione di amore eterno, si abbracciano e si baciano (duetto “Dolce, caro amico amplesso”).

SEQUENZA VIII (vv. 300-325): *Polifemo uccide Aci*

Polifemo, in un crescendo di collera, quando si accorge che nessuna divinità lo aiuta nella sua vendetta (recitativo “In seno de l’infida”) decide di scagliare contro il rivale un grosso masso, che lo colpisce ferendolo a morte. Aci morente canta il suo lamento (aria “Verso già l’alma col sangue”).

SEQUENZA IX (vv. 326-375): *Polifemo gioisce, Galatea gli giura eterno odio e lo maledice*

Galatea si dispera alla vista di Aci morente (recitativo “Misera, e dove sono?”), mentre il crudele ciclope canta un’aria di giubilo (aria “Impara, ingrata, impara”). Galatea risponde con fiera invettiva, in cui gli giura odio eterno e al contempo chiede al padre Nereo di trasformare Aci in un corso d’acqua che, scorrendo verso il mare, lei potrà riabbracciare. All’ingenua domanda di Polifemo, che vorrebbe sperare la pace, Galatea risponde che mai sarà possibile (aria “Del mar fra l’onde”).

SEQUENZA X (vv. 376-399): *Aci diventato fiume, giura fedeltà a Galatea, Polifemo si commuove*

Galatea si tuffa una seconda volta in mare. Aci diventa fiume e scorre verso il mare, pronunciando le ultime parole in cui riafferma il suo amore eterno e la sua fedeltà a Galatea, ma è Polifemo che le riferisce, divenuto qui un narratore di secondo grado (recitativo accompagnato “Vissi fedel, mia vita”). Polifemo sembra avere un sussulto di coscienza e si chiede come può continuare a vivere dopo aver ascoltato tali parole.

Sequenza XI (vv. 400-403): *L’amore è costanza e fedeltà*

L’ultima sequenza è in realtà un inserto metanarrativo, poiché intervengono anche il defunto Aci e la fuggita Galatea, che insieme al gigante cantano la morale finale (terzetto “Chi ben ama ha par oggetti”).

3.3. *Strutture narrative*

Come già la cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno*, la serenata in esame presenta alcune peculiarità proprie di una composizione drammatica per musica. Tra queste, che analizzeremo nel paragrafo successivo, isoliamo ora la struttura diegetica.

STRUTTURA NARRATIVA

1. *Situazione iniziale*: i due amanti contemplano la bellezza dell'aurora e sospirano d'amore.
2. *Azione complicante*: Galatea informa Aci della persecuzione amorosa di cui la fa oggetto Polifemo, che poco dopo compare in scena adirato, mentre la ninfa invita Aci a fuggire.
3. *Peripezia*: a) diverbio fra Polifemo e Galatea b) intervento di Aci c) tentativo di stupro da parte di Polifemo, d) fuga di Galatea e allontanamento di Polifemo
4. *Acme*: mentre i due amanti si giurano amore e fedeltà col suggello di un bacio, Polifemo, che li sta spiando dall'alto del monte, uccide Aci scagliandogli contro un grande masso.
5. *Epilogo*: Galatea giura odio eterno verso il ciclope assassino e ottiene dal padre Nereo che Aci sia trasformato in una sorgente, poi fugge tuffandosi in mare. Polifemo rimane solo e sconfitto.

L'ordine della narrazione presenta limitati fenomeni di analessi e nessuno di ellissi o prolessi:³⁰

1. Nella prima sequenza, mentre Polifemo è assente, Galatea informa Aci delle persecuzioni che ella ha in precedenza subito da parte di Polifemo (analessi).
2. Nella sesta sequenza Galatea dopo essersi gettata fra i flutti, ritorna dal mare e informa Aci (e lo spettatore) di aver invano cercato la morte negli abissi per opera di mostri marini (analessi).

Indubbiamente l'ordito narrativo della serenata è assai semplice e i nuclei di cui è costituito sono disposti secondo una struttura logico-cronologica lineare, non complicata dalle due brevi analessi che abbiamo segnalato. Tale struttura è comunque dotata di una dinamica evolutiva disposta in un'arcata drammatica che consente di evitare il rischio di staticità (in termini diegetici e drammaturgici) che caratterizza

³⁰ Cfr. HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985; sui concetti di analessi e prolessi si vedano le pp. 224-25, su quello di ellissi le pp. 227-229.

numeroso cantate dialogiche e serenate di contenuto encomiastico o mitologico, nelle quali la presenza pressoché esclusiva di sequenze descrittive, riflessive, argomentative determina una pressoché completa mancanza di azione.

3.4. *Dinamiche teatrali*

Che una serenata come *Aci, Galatea e Polifemo* fosse sentita come portatrice di caratteristiche ‘drammatiche’ sembra trovare conferma nel giudizio del censore che in occasione della ripresa della serenata nel 1711 concesse l'*imprimatur* alla stampa del libretto. Questa e le altre tre serenate in programma per i festeggiamenti nuziali in casa Gaetani d'Aragona sono infatti definite “quatuor brevia Dramata, multiplicibus de sero musicis vocibus concinenda”.³¹ Nelle parole del bolognese padre Federico Cuzzani, segretario e confessore della duchessa Aurora di Sanseverino, cogliamo quella che sembra una definizione sintetica del genere della serenata, i cui elementi fondamentali sono la presenza di più interlocutori (“vocibus”), l'esecuzione notturna (“de sero”) e la componente dialogico-drammatica (“dramata”).

La definizione del padre censore può essere approfondita con l'individuazione di ulteriori caratteristiche che istituiscono legami fra questa serenata e la forma del dramma in musica. Le esponiamo sinteticamente.

I) PRESENZA DI UN CONFLITTO FRA I PERSONAGGI

Elementi del conflitto:

1. Polifemo desidera Galatea
11. Galatea detesta Polifemo e ama Aci
12. Polifemo minaccia Galatea
13. Aci difende Galatea dalle molestie di Polifemo
14. Polifemo uccide Aci

II) ENTRATE E USCITE DEI PERSONAGGI

³¹ Cfr. VITALI – FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 44. Il dramma per musica *La Cassandra indovina*, poesia di Nicola Giuvo, musica di Nicola Fago, rappresentato anch'esso nel corso delle feste nuziali del 1711, è definito nella medesima nota censoria “Opus Melo Dramaticum”.

Esse sono suggerite dai contenuti del testo, con didascalie 'implicite'.³²

v. 67: *uscita* di Aci ed *entrata* di Polifemo, presupposte dalle parole di Aci "Già viene" e di Galatea "Oh dio t'invola".

v. 124: *entrata* di Aci, indicata dalle parole "Io che non posso".

v. 222: *uscita* di Galatea indicata con le parole "Precipito nell'onde, idolo mio!"

v. 240: *uscita* di Polifemo, indicata dalle parole di Aci "Ma già parte l'ingrato".

v. 253: *entrata* Galatea, indicata dalle parole "Giunsi alfin, mio tesoro".

v. 272: *entrata* di Polifemo, non visto da Aci e Galatea, indicata dalle parole "Qui sull'alto del monte".

v. 376: *uscita* di Galatea, indicata dal recitativo di Polifemo "Ferma...Ma già nel mare".

III) PERSONAGGI SULLA 'SCENA' DA SOLI, IN COPPIA O IN TRIO

.

IV) PERSONAGGI AVENTI DIVERSA CONOSCENZA DELLA REALTÀ

(a causa della loro presenza/assenza)

V) PERIPEZIA CON ACME E SCIOGLIMENTO che dà luogo a posizioni relazionali e morali differenti da quelle iniziali.

Il testo della serenata di Giuvo è dunque dotato di una serie di procedimenti e dispositivi che lo rendono potenzialmente rappresentabile. Come accade spesso nell'esecuzione di cantate e serenate, anche in questo caso non sappiamo se le diverse esecuzioni (1708, 1711, 1713) fossero rese più fastose dalla predisposizione di elementi parateatrali, quali quinte mobili per celare i personaggi non coinvolti nell'interlocuzione, un piccolo palcoscenico e fondali dipinti per ricreare l'illusione paesaggistica richiesta dall'ambientazione, insieme marittima e pastorale, della favola.

³² Non essendoci pervenuto il libretto di nessuna delle tre versioni della serenata, non sappiamo se in esso ci fossero didascalie. In genere le didascalie erano tuttavia proprie dell'opera e non delle cantate e serenate.

La documentazione sopravvissuta (l'autografo musicale, le lettere di Aurora di Sanseverino, gli avvisi della “Gazzetta di Napoli”) non fa riferimento alcuno a tali elementi. È comunque opportuno rammentare che la prassi napoletana dell'esecuzione di serenate e cantate di grandi dimensioni prevedeva talvolta una vera e propria ‘rappresentazione’, alla quale si riferiscono con una certa ricchezza le fonti iconografiche coeve.

Nella prima immagine (Figura 1) l'incisione di Christoforo Schor mostra la scena della serenata a cinque voci *La Gloria di Primavera*, parole di Nicola Giuvo, musica di Alessandro Scarlatti, eseguita nel Palazzo del duca di Laurenzano a spese sue e della consorte Aurora di Sanseverino (dunque gli stessi committenti di *Aci, Galatea e Polifemo*) per festeggiare la nascita dell'arciduca Leopoldo d'Asburgo, nel maggio del 1716.

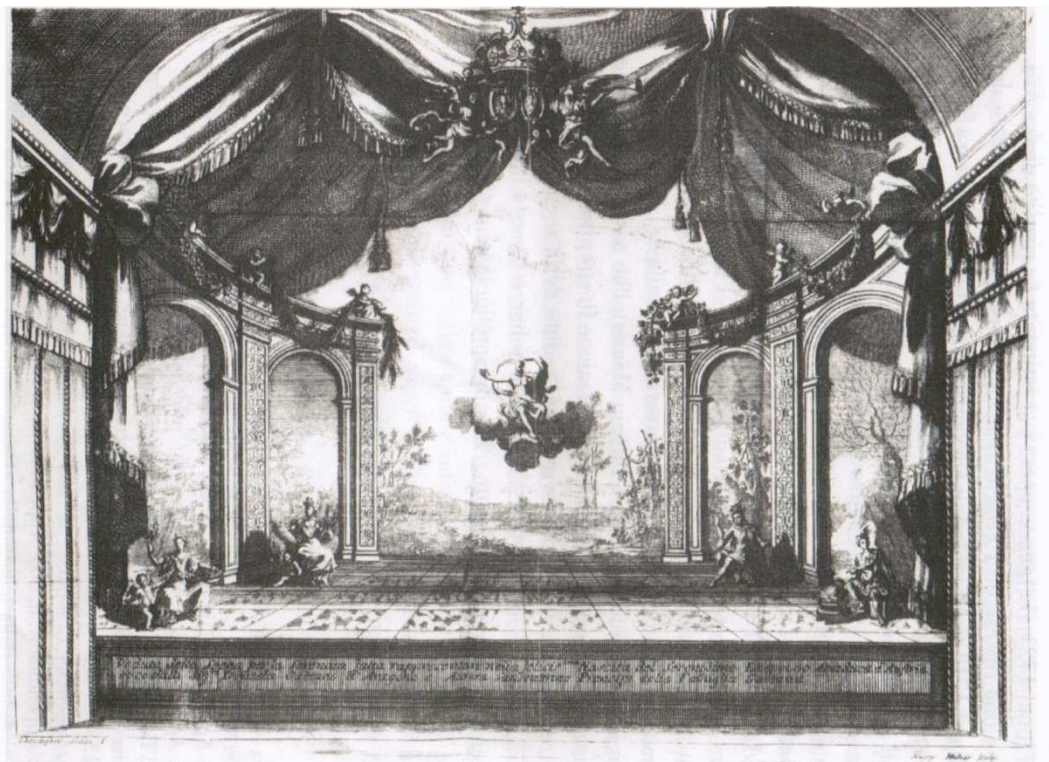


Figura 1. Christoforo Schor, *Veduta della scena per la serenata fatta rappresentare nella felicissima Nascita del Serenissimo Leopoldo Arciduca d'Austria etc. dalli Sig.ri D. Nicola Gaetano d'Aragona e Aurora Sanseverino Principi della Famiglia Gaetana*. Napoli, Muzio, 1716, p. 22.

Nella cornice architettonica di quella che sembra essere un'ampia sala polifunzionale, è stato creato uno spazio teatrale grazie a un palcoscenico rialzato, chiuso ai lati da architetture praticabili, dietro le quali i fondali dipinti creano l'illusione di un paesaggio agreste. Tutti i personaggi sono in abiti di scena; Primavera, Estate, Autunno, Inverno

siedono sul palcoscenico in allineamento semicircolare, mentre Giove troneggia al centro, sospeso a mezz'aria su una macchina di nuvole.³³

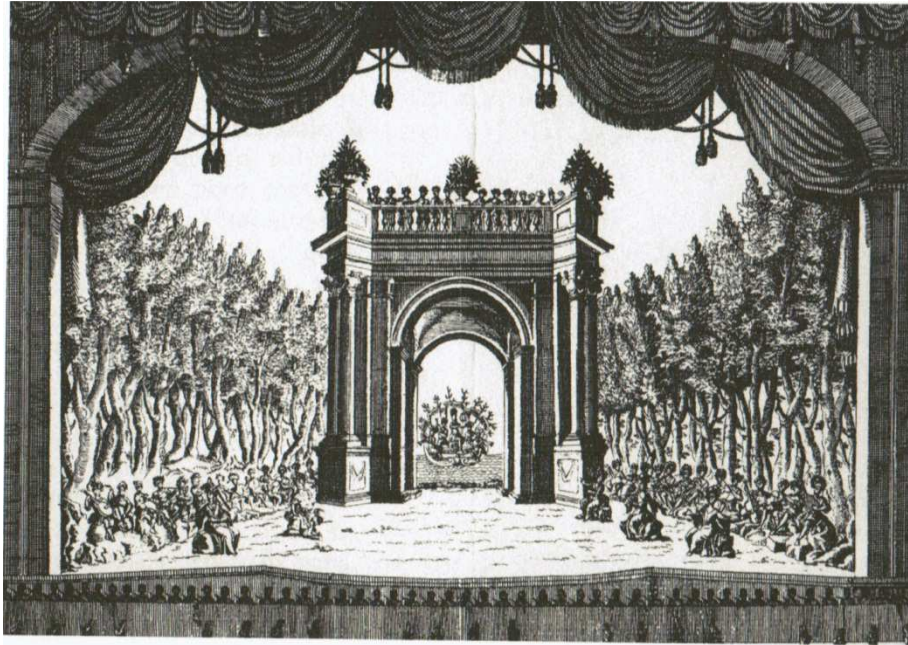


Figura 2. Francesco de Grado, *Adornamento della Sala detta de' Vici Re e del Teatro in essa fatto preparare per il giorno Natalizio di Sua Maestà Cesarea e Cattolica d'Elisabetta Imperatrice Regnante dall'Em. Sig. Cardinal Schrattembach Vice Re, Luogotenente e Capitan Generale in questo regno di Napoli a 28 agosto del 1720.*³⁴

Anche la serenata a cinque voci *Scherzo festivo tra le ninfe di Partenope*, poesia di Domenico Gentile, musica di Nicola Sarro, eseguita nel luglio 1720 nella Sala dei vicerè del Palazzo reale di Napoli,³⁵ fu allestita in termini squisitamente teatrali dall'architetto romano Ferdinando Poletti. L'incisione di Francesco de Grado (Figura 2) mostra una vera e propria scena teatrale: al centro un imponente arco di trionfo che incornicia una marina, sulla quale è una conchiglia che ospita musicisti di strumenti a fiato; alla sommità dell'arco, dietro una balaustra appare un coro di ninfe; ai lati si ergono due quinte prospettiche boscherecce, ai piedi delle quali sono disposte ninfe musicanti. I cinque personaggi, in costume, sono seduti, disposti su due linee più avanzate rispetto alle ninfe.³⁶

³³ MAGAUDDA - COSTANTINI, *Aurora Sanseverino* cit., p. 367.

³⁴ FRANCO MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968 (1997), pp. 41-42.

³⁵ MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., p. 273.

³⁶ GAETANO PITARRESI, *Una serenata-modello: Gli orti esperidi di Pietro Metastasio e Nicola Porpora*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 309-310.

Sulla stessa linea – quella di un’accurata e fastosa messa in scena – è pure la serenata a cinque voci *Gli Orti Esperidi*, poesia di Mestastasio, musica di Nicola Porpora, eseguita nella Sala dei Vicerè, a Palazzo reale di Napoli, nell’agosto del 1721. L’incisione di Francesco Schor (Figura 3) mostra i personaggi seduti su una linea semicircolare, in costume, e alle loro spalle una sfarzosa scenografia costituita da un loggiato, al centro del quale è una doppia scalea che conduce a una fontana.³⁷ Non è escluso che il loggiato sia praticabile e che consenta entrate ed uscite.

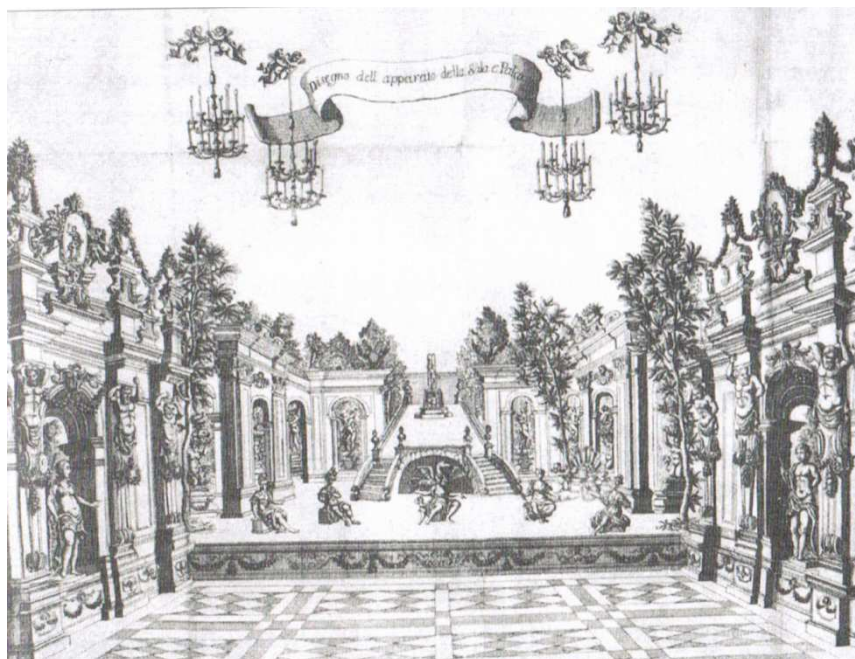


Figura 3. Christoforo Schor, *Disegno dell'apparato della Sala e Palco* per l'esecuzione della serenata *Gli Orti Esperidi*.

Tornando ora alla serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, non possiamo che rammaricarci per l'assenza di documenti contabili, diaristici, iconografici relativi alla *première* del 19 luglio 1708 tenutasi a palazzo Alvito in Napoli, nella località di Chiaia, assenza che malauguratamente investe anche le riprese del 1711 nel palazzo di Piedimonte D'Alife e del 1713 nel Palazzo Reale di Napoli. E tuttavia, relativamente a quest'ultima, i documenti iconografici mostrati forniscono comunque una suggestiva e verosimile idea di come essa potrebbe essere stata 'rappresentata'.

³⁷ GAETANO PITARRESI, *Una serenata-modello* cit., p. 311; cfr. anche CAROLYN GRANTURCO, *The "Staging" of Genres Other Than Opera in Baroque Italy*, in *Music in the Theater, Church, and Villa. Essay in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 2000, pp. 113-120.

Per quanto riguarda le esecuzioni del 1708 e del 1711 non è escluso che, sebbene senza raggiungere i sofisticati effetti della Sala dei Viceré, la ‘scena’ sia stata allestita con “robe di casa”³⁸ e alcune quinte dipinte raffiguranti scene di marina con il paesaggio riarso della Sicilia sullo sfondo, in cui ha luogo il mito tragico degli amori di Galatea. Il fatto che nei documenti non si parli di spese *ad hoc* non è argomento decisivo per escludere una forma di rappresentazione: spesso si trattava infatti di materiali polifunzionali, facenti parte dell’arredo quali quinte, tappezzerie, strutture smontabili in legno, decori di cartapesta che solo occasionalmente potevano prestarsi ad un uso teatrale.

3.5. *I personaggi*

I tre personaggi, nei limiti concessi dal breve respiro della composizione e dalle convenzioni stilizzanti del genere, presentano alcune connotazioni individuali che, oltre a caratterizzarli, sono funzionali allo sviluppo del conflitto drammatico.

Dal punto di vista tipologico Aci e Galatea costituiscono la coppia di giovani innamorati, Polifemo il malvagio oppositore: ne diamo una schematica raffigurazione.

ACI ↔ GALATEA

↑

POLIFEMO

Galatea mostra un’indole dolce e malinconica, ma anche capace di pungente sarcasmo verso il ciclope e di pronunciare una dura invettiva nella sezione finale, dopo che questi ne ha ucciso l’amante. Nella parabola evolutiva della serenata la ninfa mantiene una sostanziale stabilità psicologica e caratteriale.

ha le caratteristiche dell’innamorato fedele e costante, pronto a spingere il suo amore e la sua fedeltà fino al martirio. Egli continuerà, anche da morto, una volta divenuto

³⁸ Cfr. TOMMASO MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, in *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom* 17.-20. Oktober 2007, a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 307-329: 312.

fiume, a dichiararsi fedele e costante, e non presenta dunque una dinamica psicologica e caratteriale evolutiva.

Polifemo, sebbene sia presentato dagli altri personaggi come feroce, crudele ed abbia caratteristiche fisiche mostruose, che lo avvicinano più alla creatura ferina che al genere umano, è il personaggio che subisce variazioni psicologiche più marcate. Egli passa infatti da uno stato di rovinosa ira nelle arie “Sibilar l’angui d’Aletto” e “Precipitoso”, alla condizione di amante risentito, speranzoso e un poco malinconico nell’aria “Non sempre, non crudele”, a quella di sprezzante vincitore nell’aria “Impara, ingrata, impara” e infine a quella di attonito e quasi commosso testimone quando, di fronte alla metamorfosi del giovane, riporta le parole pronunciate dal fiume-Aci nel recitativo “Vissi fedel, mia vita”.

Oltre a questa varietà di condizioni psicologiche ed emotive, è possibile notare in lui una sorta di evoluzione ‘caratteriale’: ciò accade nelle sue ultime battute, quando dopo aver ascoltato e riferito le commoventi parole del fiume-Aci, si chiede come potrà continuare a vivere: “Ed io che tanto ascolto, | cieli, come non moro?”. Il ciclope dai tratti fisici e psichici quasi ferini, che pareva appiattito come personaggio nella sua staticità solipsichica, dimostra sul finir della serenata un barlume di pietà verso la sua vittima e di senso di colpa per il misfatto compiuto (un assassinio a tradimento).

Non si vuole qui Nelle battute finali Polifemo sembra passare dalla condizione di essere brutale, violento ed egoista, dominato dalla logica duale delle opposizioni fra possiedo-non possiedo e amico-nemico alla condizione di creatura dotata di una larvale coscienza, che lo rende capace di comprensione per la sofferenza altrui e di rimorso per una malvagia azione compiuta.

3.6. *Spazio e tempo*

Come sovente accade nelle vicende mitologiche, spazio geografico e tempo storico sono indefiniti. Così è nella ripresa del mito da parte di Ovidio. Per quanto riguarda poi il tempo astronomico, alcune indicazioni del testo individuano la stagione primaverile, momento della potenza vegetativa, naturale sfondo di innumerevoli vicende d’amore.

Il duetto iniziale e il recitativo seguente contengono le coordinate spazio-temporali fondamentali: la presenza della primavera è suggerita, nella prima quartina, dalla descrizione di un'aurora con cielo sereno e tranquillo, nella seconda dalla presenza di fiori che crescono "al prato in seno" (v. 5) e dalla brezza lieve che – con un passaggio dalla *descriptio* alla prosopopea – "scherza" "in braccio a Flora" (v. 4). La figura di Flora, antica divinità italica, ninfa che regna sui fiori, simbolo della potenza vegetativa, pone il suggello a un paesaggio da idillio amoroso.

Nel recitativo seguente il tempo primaverile è confermato dalle immagini della rugiada che imperla il prato fiorito (il "manto" di "Flora" v. 19), così come più oltre dalla presenza di un "augel" che "lieto vola, dolce canta" (v. 248) di pianta in pianta.

In altre parole, aAd una lettura trasversale dell'intera serenata ritroviamo, come già nelle altre cantate dialogiche, i costituenti del *locus amoenus* classico. Fra essi manca solo l'elemento fluviale, il rivo, forse perché sostituito dalla presenza del mare o perché, nel finale, Aci stesso sarà trasformato in fiume.

Altri elementi paesaggistici che definiscono il paesaggio sono il mare, luogo in cui due volte si rifugia Galatea (v. 222 e v. 376) e il monte (v. 55 e v. 272), nella parte più alta del quale si apposterà Polifemo per tendere il suo agguato; ma sono parte del monte anche le orride caverne del ciclope (v. 55-56), così come la scogliera da cui, in due occasioni, si tuffa Galatea per cercare la salvezza.

Lo spazio, sotto un altro riguardo, funziona come correlativo dei personaggi, come cornice che loro corrisponde in termini simbolici. Come si è visto, i due innamorati si muovono nello spazio del *locus amoenus*, del prato fiorito, accarezzato dalle brezze delicate, sotto un cielo chiaro e sereno. Polifemo, che insidia la loro felicità, vive nelle caverne, nei recessi 'ctonii' del monte, si apposta sul suo punto più alto, quasi pietra fra le pietre, e da lì scaglia il masso micidiale. Lo spazio di Polifemo è costituito da *loca horrida*, che si contrappongono al *locus amoenus* in cui si muovono i due giovani.

Per quanto riguarda il paesaggio, si può confermare, in linea con quanto già affermato nelle analisi delle precedenti cantate, che la rarefazione degli elementi paesaggistici sembra trovare giustificazione nella costruzione di una 'scena virtuale', che lo spettatore può ricostruire nel proprio intimo 'teatro della memoria', inserendo questo testo nel macrotesto verbale della coeva poesia arcadico-pastorale, nonché in quello, iconico, delle scene del coevo melodramma.

3.7. *Allegorie in una serenata nuziale*

Come sovente accade nelle serenate composte per occasioni celebrative, è legittimo – in particolare se sono noti i committenti, il luogo e la circostanza che ha dato origine al componimento – ricercare significati allegorici, eventualmente nascosti dietro la lettera della favola mitologica o la prosopopea di vizi e virtù. L'ampia visibilità sociale, propria dei momenti di festa in cui tali composizioni erano eseguite, le trasformava in veicoli di significati *reservati* di natura morale, encomiastica o politica, strettamente interconnessi con i valori culturali e l'appartenenza politica dei committenti.

Alla luce di questa considerazione generale, crediamo che sia lecito porsi la seguente domanda: quali significati poté assumere la sera del 19 luglio 1708, per i duchi di Alvito e per i loro nobili ospiti, la favola mitologica di Aci, Galatea e Polifemo?

Sulla traccia di quanto gli studi sull'argomento hanno prodotto, crediamo che sia legittimo gettare lo scandaglio ermeneutico almeno in due direzioni e individuare così due piani di significato allegorico: quello morale e quello politico.

Il piano dell'allegoria morale merita, a nostro avviso, la precedenza poiché appare come il più naturale e plausibile in relazione all'occasione nuziale. È probabile che la stessa committente Aurora di Sanseverino, raffinata mecenate, poetessa e musicista, nonché zia e tutrice della sposa, abbia suggerito al proprio poeta di corte un argomento che rendesse possibile l'esaltazione di alcuni valori centrali nell'etica matrimoniale. E in tal senso non è difficile cogliere, dietro la vicenda esteriore di un amore contrastato, l'esaltazione o la riprovazione di determinati comportamenti, che assumerebbero così la forza di *exempla* edificanti per gli sposi.

Fra i comportamenti virtuosi vanno poste la costanza e la fedeltà di Aci e Galatea, due virtù che nessun ostacolo è in grado di compromettere, nemmeno le minacce di violenza e di morte proferite da Polifemo. I due innamorati preferiscono morire piuttosto che mancare al giuramento di amore e fedeltà: lei gettandosi in mare (v. 222) e offrendosi alle “orche” e alle “balene” (v. 258), lui affrontando – in una lotta impari – il terribile ciclope. Fedeltà e costanza a Galatea saranno da Aci dichiarate anche *post mortem*, quando la sua ombra, divenuta fiume, proferirà le ultime parole.

POLIFEMO

Vissi fedel, mia vita,
e morto ancor t'adoro,

e de' miei chiari argenti
col mormorio sonoro
non lascio di spiegare i miei tormenti.
Or, dolce mio tesoro,
con labbro inargentato,
forse più fortunato,
ti bacerò del tuo Nereo fra l'onde;
e l'arenose sponde,
che imporporai col sangue,
mentre d'empio destin solo mi lagno,
co' miei puri cristalli e lavo e bagno.

Fra le passioni negative, che conducono a condotte scellerate, possiamo porre la violenta brama di possesso di Polifemo – destinata a provocare morte e odio – che alla fine lo condanna al disprezzo e alla solitudine. Le funeste conseguenze di tale brama potrebbero adombrare l'invito a mantenere, all'interno del vincolo matrimoniale, un fondamentale controllo delle passioni, sulle quali devono prevalere valori morali e disposizioni d'animo razionali, quali la fedeltà e la costanza.

Questo, nel codice della mitologia 'moralizzata', ancora in auge nel declinare della civiltà barocca, potrebbe essere il messaggio morale della serenata epitalamica per i novelli sposi della famiglia dei duchi di Alvito.⁴⁰

Sul piano dei significati morali si muove anche l'analisi della Harris, secondo la quale, in questa serenata, così come in altre cantate romane a due o a tre personaggi, dietro la vicenda dei due amanti che non coronano la loro unione e del gigante, libidinoso e sconfitto persecutore, si potrebbe leggere "una raffigurazione della sublimazione del piacere sessuale"⁴¹. Una tematica, quella della sublimazione erotica, che secondo la studiosa statunitense sarebbe individuabile anche nelle cantate *Il duello amoroso*, *Clori*, *Tirsi e Fileno* e *Apollo e Dafne*, le quali si concludono senza il trionfo dell'amore fra i personaggi. In particolare, un rapporto insieme di analogia e di differenza si nota, secondo la studiosa, rispetto alla cantata *Apolo e Dafne*.

⁴⁰ Antonello Fùrnari considera discutibile che la serenata sia stata eseguita in occasione delle nozze ed è del parere che "pensare che il duca di Alvito avesse potuto ricevere quale omaggio per le proprie nozze una tanto tragica vicenda quanto quella del povero Aci, della sfortunata Galatea e del tristo Polifemo, è in qualche modo una forzatura e una esagerazione. Molto più accettabile mi sembra invece l'idea che la serenata possa essere stata rappresentata precedentemente alle nozze nell'ambito dei festeggiamenti o nel quadro dell'attività svolta a Napoli dalla famiglia Gallio": cfr. FURNARI, *I rapporti fra Händel e i duchi d'Alvito* cit., p. 75. A nostro avviso una lettura della favola secondo l'allegoria moralizzata non impedisce di ipotizzare un'esecuzione anche in occasione delle nozze, nel palazzo napoletano della famiglia Gallio.

⁴¹ ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 156.

In entrambi i miti una casta fanciulla è perseguitata da una creatura mitologica (il dio Apollo e il semidio Polifemo) accesa da una brama erotica che dà luogo a una forma di persecuzione. Nella vicenda di Apollo tuttavia, dopo la metamorfosi di Dafne in alloro, ha luogo la sublimazione del desiderio del dio attraverso il canto, nell'aria patetica conclusiva.

APOLLO

Cara pianta, co' miei pianti
il tuo verde irrigherò;
de' tuoi rami trionfanti
sommi eroi coronerò.
Se non posso averti in seno,
Dafne, almeno
sopra il crin ti porterò.

In *Aci, Galatea e Polifemo*, il ciclope, nella cui *feritas* trova luogo la libidine violenta, è incapace di sublimare la sua passione. Egli infatti, dopo aver assistito alla morte di Aci e alla fuga della fanciulla, 'perde' la propria voce e si limita a riportare le parole di Aci trasformato in fiume. Secondo la Harris la sua voce, come quella di certe protagoniste di cantate femminili, mancherebbe di controllo (ne sono prova gli smisurati salti dell'aria "Fra l'ombra e gl'orrori") e non sarebbe perciò in grado di sublimare il desiderio erotico. La sublimazione del desiderio (anche di quello omosessuale) attraverso l'eccellenza artistica, sarebbe secondo la studiosa uno dei segreti *Leitmotive* che attraversa i testi delle cantate italiane di Händel, le quali sarebbero espressione di ambienti tolleranti verso l'omofilia, cui alludevano, in modo cifrato e coperto, attraverso lo specchio dei codici simbolici del mito. È questa una lettura che ha suscitato forti critiche, soprattutto in riferimento al suo *penchant* omosessuale;⁴² critiche che facciamo nostre, sebbene nello sguardo della Harris crediamo che si possa cogliere – al di là alcune forzature non infrequenti nei *gender studies* – l'invito a richiamare l'attenzione sul concetto di 'sublimazione erotica'. Questo, come abbiamo visto, sembra avere maggiore plausibilità se messo in rapporto a categorie ermeneutiche meglio fondate storicamente, quali quella dell'*exemplum* mitologico moralizzato, che può trovare naturale applicazione in una serenata epitalamica.

⁴² Cfr. THOMAS MCGERY, *A Gay-Studies Handel*, «Early Music», XXX/4, pp. 608-612; severo è anche il giudizio di Ursula Kirkendale: cfr. URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., p. 366.

Complesso si presenta senz'altro il piano dell'allegoria politica, nell'interpretazione della quale si è cimentato a più riprese Giovanni Morelli. Animato dalla convinzione che la serenata *Aci, Galatea e Polifemo* “come tutte le opere degli anni italiani è un episodio della guerra di successione spagnola”,⁴³ egli individua in essa riferimenti cifrati alla situazione politica dell'estate del 1708. Come si è detto, la serenata fu commissionata da una famiglia filoasburgica, quella dei Gaetani dell'Aquila d'Aragona, per il matrimonio dell'erede della famiglia Gallio Trivulzio, a sua volta schierata da quella parte. Lo sposo, Tolomeo Saverio Gallio Trivulzio, nel settembre 1708, dunque pochi mesi dopo le nozze, fece cantare nel suo palazzo napoletano la serenata *Amore, Eco e Narciso* (parole di Nicola Giuvo, musica di Nicola Sarro) per festeggiare la conquista della Sardegna da parte degli imperiali; mentre Nicolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona (marito di Aurora Sanseverino) duca d'Alife e Laurenzano, nel 1707, all'indomani della conquista del Regno di Napoli da parte degli imperiali, era stato uno dei primi a porgere gli omaggi al nuovo regime.⁴⁴

Nella lettura di Morelli, la serenata conterrebbe dunque precise allusioni antifrancesi e antipapali, per intendere le quali è necessario un breve *excursus* sul quadro politico napoletano. Durante la Guerra di Successione Spagnola (iniziata nel 1701), in cui la Francia del Re Sole si scontra con un'ampia coalizione guidata dagli Asburgo, il biennio 1706-07 vede, su tutti i fronti, la vittoria degli imperiali. Il Vice Regno di Napoli è da essi conquistato nel maggio 1707, il cardinal Vincenzo Grimani è viceré dal primo luglio 1708.⁴⁵ Papa Clemente XI, dopo aver cercato una neutralità che nascondeva una propensione francese, si schiera a favore di Luigi XIV e viene nel 1708 a guerra aperta con l'imperatore Giuseppe I. A Roma, nell'estate 1708, si teme il saccheggio della città da parte degli imperiali.

Secondo Morelli, la serenata andrebbe letta come un'allegoria della lotta fra il papato e impero per il controllo del Regno di Napoli: Polifemo rappresenterebbe il papa (qui il pastore monocolo sarebbe la versione degradata dell' “Astro Clemente” dell'iconologia papale, esaltato nella händeliana serenata *Olinto* HWV 143 del settembre 1708), Aci la

⁴³ GIOVANNI MORELLI, *Monsù Endel, servitore di due padroni* (Per una nuova «giustificazione» dell'arte allegorica), in *Festival Vivaldi 1981: Haendel in Italia*, Milano, Ricordi, 1981, pp. 72-82 e ID., *Handel alla scuola dei Cardinali: ancora sul viaggio in Italia di G. F. Handel e per una nuova idea circa una poetica della committenza italiana nei guadi dell'ultimo barocco*, «Musica/Realtà», 8, 1985, pp. 153-173.

⁴⁴ VITALI - FURNARI, *Händels Italienreise* cit., p. 57.

⁴⁵ MORELLI, *Monsù Endel* cit., p. 78.

città di Napoli, Galatea la Spagna. La serenata conterrebbe, oltre a una generale allegoria riferita alle *dramatis personae*, anche riferimenti e allusioni a fatti specifici – bellici, politici e diplomatici – che avevano animato e travagliato la vita politica napoletana di quegli anni.

- Il richiamo al primo, mancato ritorno al mare (nelle prime battute di Aci), nella fattispecie: la congiura di Macchia, soffocata fra i martiri;
- il bizzarro primo ritorno di Galatea fra le braccia del vecchio padre, e relativa frustrazione, a rappresentare la indifferenza di Vienna e la mediocre collaborazione di Giuseppe con il fratello;
- la segnalazione della pericolosità (non soltanto militare) del crudele invidioso Papa-Polifemo attraverso la quale, con grande acume politico, si prevede la minaccia romana (che metterà a dura prova la resistenza patriottica e la forza diplomatica del vicerè Grimani) ossia l'eventualità incombente della istituzione di un tribunale d'Inquisizione (il grande masso, la rupe, pronta a rotolare su Napoli);
- il grande duetto erotico fra Aci e la Nereide (fra Napoli e la nuova Spagna) si dà come “voto inaugurale” di un governo di solidarietà e di unità di intenti fra le stesse composite determinazioni di classe napoletane e la disponibilità di Carlo III a concedere autonomie al vice-regno (anche nella previsione, evidentemente posseduta da Grimani, del prossimo dissolvimento di Galatea-Spagna [Carlo sarà presto imperatore e dovrà cedere la Spagna], voto inaugurale siglato nel finale dalla monumentalità del corso imperiale del neo-fiume napoletano). [Da cui un lieto fine precario: chiusura dell'idillio; nessun ricongiungimento di Aci giovane Stato con la vecchia Ninfa-Spagna; permanenza dell'incombente pericolo del Ciclope e dei suoi massi (tribunale d'Inquisizione)].⁴⁶

Si tratta di una lettura complessa, che attiva sottili codici di riferimento allegorico, ma il cui grado di analiticità desta anche qualche sospetto di forzatura, come bene ha evidenziato Fùrnari il quale, nel suo saggio sui rapporti fra Händel e i duchi di Alvito, ha bollato l'analisi di Morelli come “bizzarre interpretazioni dei fatti”.⁴⁷ È vero tuttavia che Morelli elabora la sua interpretazione in una fase degli studi händeliani in cui non era stata acclarata la paternità del testo poetico, per il quale egli proponeva il Vicerè di Napoli cardinal Grimani (il probabile autore dell'*Agrippina* veneziana del 1709). Oggi, acclarato che la serenata fu scritta da Nicola Giuvo, l'interpretazione di Morelli appare gravata da più di una forzatura.

Sempre sul piano dell'allegoria politica, una nuova proposta, è venuta da Angela Romagnoli. La studiosa (sviluppando un'osservazione di Magauda e Costantini) collega l'aquila che compare negli stemmi di famiglia di Aurora Sanseverino e del marito Nicola Gaetani dell'Aquila d'Aragona con l'aquila che campeggia nello stemma degli Asburgo. In tale direzione andrebbero letti precisi riferimenti testuali, individuabili nell'aria di Aci “De l'aquila l'artigli” (vv. 128-135) e nel successivo recitativo “come l'aquila invitto |

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁴⁷ FURNARI, *I rapporti fra Händel e i duchi d'Alvito*, cit., p. 73.

difenderò quel core” (vv. 143-144). Secondo la studiosa questi riferimenti “potrebbero far pensare ad una personificazione dell’Austria in Aci, e di Napoli, recentemente conquistata e ‘sposata’ alla Casa d’Austria, in Galatea; Polifemo potrebbe essere addirittura Clemente XI, che da pochissimo (maggio 1708) era entrato in aperto conflitto armato con Giuseppe I d’Asburgo”.⁴⁸

Le ipotesi di lettura ‘politica’ sono indubbiamente portatrici di interesse storico, anche se, a livello di analisi allegorica, riteniamo che su di esse debba aver la precedenza la lettura ‘morale’, nella quale l’operazione ermeneutica pare maggiormente in sintonia con le coordinate storiche di microsistema – una festa nuziale – entro le quale la serenata fu concepita e recepita.

3.8. *Osservazioni stilistiche*

La serenata di Nicola Giuvo è emblematica del gusto arcadico prediletto alla corte di Aurora Sanseverino, sostenitrice delle tendenze dell’Arcadia romana, cui lei stessa e il suo poeta di corte erano affiliati: il gusto per l’eleganza e la misura si riflettono nel dettato sintattico nel complesso semplice e limpido, nella limitata presenza di inversioni, in un rapporto fra metro e sintassi che privilegia la coincidenza delle proposizioni con l’arcata dei versi, ma anche nell’uso discreto delle figure retoriche.

Come già si è osservato in relazione alle cantate scritte a Roma, metafore, metonimie e paragoni naturalistici sono tratti dall’ambito naturale, sovente funzionali a un processo di umanizzazione della natura che si riscontra nella tradizione bucolica antica e moderna. Ma è un repertorio di immagini che, ai primi del Settecento, nella poesia per musica ha già subito un processo di selezione e codificazione.

Metafore tratte dall’ambito dei fenomeni naturali connotano la figura grottesca e terribile di Polifemo: nel primo racconto analettico di Galatea (vv. 31-42), gli sguardi di Polifemo sono “lampi di fuoco”, la sua voce “tuona” ed è capace di “fulminar” la costanza della fanciulla; poco dopo, Aci descrive la sua voce come “spaventevol

⁴⁸ ANGELA ROMAGNOLI, *Presentazione della serenata Aci, Galatea e Polifemo* di Georg Friedrich Händel, nel programma di sala del concerto tenuto il 5 giugno 2009 nella Sacrestia Monumentale della Basilica di S. Marco a Milano, a cura di Danilo Costantini, nell’ambito del Laboratorio di Musica Antica del Conservatorio «G. Verdi» di Milano.

muggito” (v. 52). Galatea poi , con espressione ossimorica, descrive il ciclope come “mostruoso amante” (v. 60).

Aci nell’aria “De l’aquila l’artigli” indica con le metafore dell’“angue” (v. 129) e dell’“aspe” (v. 146) il lascivo amore del ciclope, il quale poco prima, nell’aria “Sibilar l’angui d’Aletto”, dipingeva il suo sentimento d’amore frustrato in analoghi termini, con la metafora di un “rio veleno” che “serpe” (v. 72) in petto. Ma dell’amore di Polifemo come veleno ha parlato poco prima Galatea stessa, quando ha presentato l’ira libidinosa del ciclope definendola “atro velen” (v. 36).

La sostanziale convenzionalità di queste espressioni figurate dà luogo a significati più sottili quando è riferita agli occhi o allo sguardo di Polifemo. Il ciclope, nella sua aria di sortita, afferma che il suo cuore “arde” (v. 74) senza risultati “ai rai di due pupille” (v. 73) e poco dopo (v. 174-176) aggiunge che la “stella” cui Galatea si riferiva nella precedente aria, in grado di guidare in porto la “navicella”, altro non era che i “due lumi” di Aci. Egli dunque si esprime con figure certo convenzionali, ma che sulle sue labbra di essere menomato nella vista, sembrano assumere sfumature risentite e allusive. Così accade anche per l’uso della sineddoche “ciglio” (v. 116), che egli utilizza riferita a se stesso, ma che così cessa di essere sineddoche *pars pro toto* e assume quella di espressione di valore denotativo, riferita al suo unico e mostruoso sopracciglio.

A questo proposito, sembra che il poeta abbia giocato a ‘deautomatizzare’ alcune figure retoriche cristallizzate, attribuendo loro rinnovata forza in relazione al contesto in cui ha luogo la comunicazione. Polifemo, in base ai precedenti esempi, sembra avere percezione della propria repellente diversità e provare invidia per la normalità fisica dei due amanti.

Sullo stesso piano, possono esser lette le espressioni figurate utilizzate dalla ninfa, ma con valenza sarcastica e aggressiva. La sua, comprensibile, aggressività verso Polifemo è ironicamente evidente quando ella lo presenta come “miserabil trofeo del cieco dio” (v. 77); poco dopo esplicita la sua ripulsa in termini duramente sprezzanti: “folle quanto mi rido | di tua vana speranza” (vv. 113-114). Ma già prima, interloquendo con Aci, la ninfa si riferisce alla vista del gigante (di cui è a tutti nota la monoftalmia) utilizzando la sineddoche “sue pupille” (v. 65); e nella sezione finale parla della volontà persecutoria di

Polifemo – non priva di sottintesi di tragica preveggenza – come “cieco rigore” (v. 352).⁵⁰

Il sentimento d'amore provato dai personaggi è connotato con le tradizionali metafore riferite all'area semantica del fuoco: Polifemo “arde” (v. 74), parla del suo amore come della “schernita mia fiamma” (v. 232) e, nella percezione di Galatea, sprigiona dagli occhi “lampi di fuoco” (v. 38). Galatea si definisce (v. 163) “d'altro amore accesa” e nella sua aria conclusiva (vv. 368-375) si riferisce ad Aci ormai cadavere definendolo “spento mio sol”.

Altri ambiti semantici, in cui si notano addensamenti di figure, sono quelli relativi al sangue e alla morte: Aci utilizza la metonimia “tutto il sangue versar da le mie vene” (v. 127) e nel dolente *incipit* della sua ultima aria-lamento la metafora del versare “l'alma col sangue” (v. 322). Ma anche Galatea si muove in questo ambito semantico, quando propone di “svenare il tiranno” (v. 217) e quando, disperata per la morte di Aci, dopo la duplice iterazione della parola “sangue”, utilizza la truculenta metafora della terra che “beve” il sangue: “e quel sangue innocente, | sangue dell'idol mio | mentre beve la terra” (vv. 330-332). Anche Polifemo, riferendosi alla sua volontà di sradicare dal cuore di Aci l'amore per Galatea, afferma di voler “svenar di Galatea l'affetto” (v. 236).

La similitudine è figura che continua ad esser frequente nelle arie: sei su diciotto sono costruite intorno a paragoni naturalistici: un alloro che non si piega alla tempesta, la lotta fra un'aquila e un serpente, un fiume che scorre impetuoso al mare, una nave che lotta con le onde, una farfalla confusa nelle tenebre, un uccello canoro. È una piccola galleria di immagini, ampiamente collaudate nella poesia per musica, funzionali alla messa in atto di precisi procedimenti di figurazione musicale.

Per quanto concerne l'aspetto lessicale, la regolarizzazione arcadica permea il testo della serenata. Prevale una *medietà* di registro, punteggiata talora da brevi incursioni in quello tragico-melodrammatico, laddove il conflitto fra i personaggi si fa più aspro: ora è Galatea ad inveire a più riprese contro Polifemo, apostrofandolo come “inumano” (v. 155), “tiranno” (v. 217), “tiranno inumano” (v. 349) e “fiero tiranno” (v. 370); ora è il coraggioso Aci che, oltre che con le succitate metafore, utilizza drammatiche esclamazioni come “Ah stelle | meco troppo rubelle” (v. 243-44) e, nella sezione in cui prefigura la propria morte, tutta una serie di espressioni di stil sublime, di registro

⁵⁰ Come narra Omero (*Odissea*, XVI, 382-400), Polifemo sarà accecato da Ulisse.

tragico-macabro: “fa che lacero, esangue, | cada il mio sen costante” (vv. 185-186), “esca d’augel rapace | rendi pur, se ti piace, | le viscere infelici”, (vv. 187-189), “e biancheggiar disciolte | per quest’erme pendici | fa’ che miri il pastor l’ossa insepolti” (vv. 190-193).

Anche il terribile Polifemo, in più passi, si esprime in questo registro (“Ah crudo fato!” v. 220) sebbene sulle sua labbra esso assuma, per l’accumulo di immagini, un che di iperbolico e grottesco, come accade nella sequenza in cui chiama a compier la sua vendetta una pletora di mostri mitologici (vv. 78-90):

POLIFEMO Se schernito son io,
 mentre di sdegno fremo,
 de la viperea sferza
 prive render saprò le Furie ultrici,
 e a rendere infelici
 l’ore di vita al mio crudel rivale,
 luttuosa e feroce
 la scuoterò d’intorno,
 e forse in questo giorno
 chiamerò a vendicarmi
 Arpie, Sfingi, Chimere e Gerioni,
 e spargerà sdegnato
 il cielo ancor fulmini, lampi e tuoni.

Espressioni di registro tragico connotano, come si è osservato, anche le cantate dialogiche scritte a Roma, nelle sezioni di più intenso *pathos*, e tuttavia si nota che, mentre nelle cantate romane (*Aminta e Fillide*, *Clori*, *Tirsi e Fileno* e *Il duello amoroso*) questi momenti sono inseriti in una cornice arcadico-pastorale dalla quale sono esclusi esiti funesti, nella serenata di Giuvo essi sono premessa di un inaspettato finale tragico. In altri termini, i corruschi bagliori di registro elevato, che punteggiano il tessuto linguistico della serenata, sono premessa di un finale luttuoso.

Nella direzione di un registro lessicale complessivamente meno incline al lezioso e al decorativo, è significativa spia l’assenza di quei diminutivi con valore vezzeggiativo che abbondano nelle cantate romane, nelle quali sono in linea con contenuti che non trasgrediscono le regole della cornice pastorale.⁵¹

⁵¹ Unica eccezione nell’aria di Galatea “S’agita in mezzo all’onde”, in cui il soggetto è una tradizionale “navicella” (v. 169).

3.9. *L'aspetto metrico*

Per favorire un'immediata visione d'insieme dell'assetto metrico proponiamo una tabella sinottica, in relazione ai seguenti descrittori: tipologia di numero chiuso, *incipit* testuale, tipologia versale, tipologia strofica, tipologia rimica.

FORMA	INCIPI	STROFE	VERSI	RIME
1 Duetto ACI GALATEA	"Sorge il dì, spunta l'aurora"	2 tristici	ottonari	abx' abx'
2 Aria GALATEA	"Sforzano a piangere"	2 tetrastici	quinari	a"x'b"y' a"x'b"y'
3 Aria ACI	"Che non può la gelosia"	2 tristici	ottonari	a(b)bx' a(c)cx'
4 Aria POLIFEMO	"Sibilar l'angui d'Aletto"	2 tristici	ottonari	abx' abx'
5 Aria GALATEA	"Benché tuoni e l'etra avvampi"	2 tristici	ottonari	aax bbx
6 Aria POLIFEMO	"Non sempre, no, crudele"	1 distico 1 tetrastico	settenari	ax' abbx'
7 Aria ACI	"De l'aquila l'artigli"	2 tetrastici	settenari	abax' ccbx'
8 Aria POLIFEMO	"Precipitoso"	2 tetrastici	quinari	abcx' cbax'
9 Aria GALATEA	"S'agita in mezzo all'onde"	2 tetrastici	3 settenari 1 quinario	aabx ccbx
10 Terzetto POLIFEMO GALATEA ACI	"Proverà lo sdegno mio"	2 pentastici	ottonari	ab'ab'x' cd'cd'x'
11 Aria POLIFEMO	"Fra l'ombre e gl'orrori"	2 tetrastici	settenari	abcx' abcx'
12 Aria ACI	"Qui l'augel da pianta in pianta"	2 tristici	ottonari	aax' bbx'
13 Aria GALATEA	"Se m'ami, o caro"	2 tetrastici	quinari	abcx' acbx'
14 Duetto ACI GALATEA	"Dolce, caro amico amplesso"	1 tristico 1 pentastico	ottonari	aax' bbccx'
15 Aria ACI	"Verso già l'alma col sangue"	2 distici	ottonari	ax' ax'
16 Aria POLIFEMO	"Impara, ingrata, impara"	2 tristici	settenari	abx' bax'
17 Aria GALATEA	"Del mar fra l'onde"	2 tetrastici	quinari	abcx' acbx'
18 Terzetto ACI GALATEA POLIFEMO	"Chi ben ama ha per oggetti"	2 distici	ottonari	ax ax

Il complessivo assetto metrico della serenata è permeato dalla tendenza razionalistica e regolarizzatrice propria del gusto arcadico, che si riflette nella presenza pressoché esclusiva di arie strutturate in due strofe isometriche (16 casi su 18). Pressoché scomparsi sono i residui di eterometria, essendone attestato un solo caso in un'aria che consta di due strofe di tre settenari seguiti da un quinario; una struttura, questa, che come si è notato, ricorre con una certa frequenza nelle cantate dialogiche romane. Non si danno casi di polimetria.

A livello di occorrenze di tipologie versali, si nota una netta prevalenza dell'ottonario (9 casi su 18); seguito da settenari (4 casi su 18) e quinari (4 casi su 18).

Il verso ottonario è inoltre presente in tutti e quattro i numeri a più voci: due duetti e due terzetti. È possibile cogliere una tendenziale associazione fra metro e personaggio: Galatea predilige i quinari (3 casi su 5), Aci gli ottonari (3 casi su 4), Polifemo i settenari (3 casi su 5). Polifemo è il personaggio connotato con una maggiore varietà metrica, che pare corrispondere alla sua più variegata gamma di 'affetti' (ira, amoroso risentimento, stupore, esultanza), rispetto ad Aci e Galatea, la cui dinamica affettiva si muove entro le opposizioni binarie malinconia/dolore e sfida/sdegno.

4. *Analisi del testo musicale*

Nell'autografo, la serenata inizia col duetto fra Aci e Galatea "Sorge il dì, spunta l'aurora" ed è dunque priva di quell'introduzione strumentale che introduce le cantate dialogiche (unica eccezione *Apollo e Dafne* HWV 122), la serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143 ed alcune estese cantate a voce sola con strumenti. Nella tabella seguente riportiamo le cantate dotate di brano strumentale introduttivo.

CANTATE DIALOGICHE

<i>Il duello amoroso</i> HWV 82	(1708)	Sonata Allegro – Adagio – Minuetto
<i>Aminta e Fillide</i> HWV 83	(1706)	Ouverture Largo – Allegro
<i>Clori Tirsi e Fileno</i> HWV 96	(1707)	Ouverture <i>Lentement – Vitement – Lentement – Vitement</i>

SERENATE

Olinto pastore arcade

alle glorie del Tebro HWV 143 (1708) **Sonata** Allegro – Adagio

CANTATE A UNA VOCE E STRUMENTI

Il delirio amoroso HWV 99 (1707) **Sonata** Allegro – Largo

“Tu fedel? tu costante?” HWV 171 (1707) **Sonata** Allegro

“Ah crudel, nel pianto mio” HWV 78 (1707) **Sonata** Allegro – Adagio

Diana cacciatrice HWV 79 (1707) **La Marche** [Allegro]

“Donna che in Ciel” HWV 233 (1707) **Introduttione** [Adagio] – Presto

ORATORI

Il trionfo del Tempo (1707) **Sonata** Allegro, Adagio, Allegro

e del Disinganno HWV 46^a

La Resurrezione HWV 47 (1708) **Sonata** Allegro – Adagio

La presenza costante di un brano strumentale in tutti i lavori a più voci – cantate, serenate e oratori – induce a ritenere che anche per una composizione dell’importanza di *Aci, Galatea e Polifemo* Händel avesse predisposto una forma di introduzione strumentale, non rimasta nell’autografo o perché nuova e utilizzata in seguito per altra occasione o perché presa a prestito da precedenti composizioni (alla metà del 1708 il compositore disponeva già di un ricco ‘baule’ di sonate e *ouvertures*: cfr. tabella precedente). Fra i brani introduttivi che si prestano a illustrare il contenuto della serenata possiamo individuare le *ouvertures* di *Aminta e Fillide*, HWV 83 e di *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, entrambe, in virtù dei due tempi di agogica contrastante, si prestano in termini di descrittivismo musicale.

Che Händel tendesse a riutilizzare, perfezionandoli, i suoi brani introduttivi è testimoniato dalla *Introduttione* (una *ouverture* alla francese) della cantata “Donna che in Ciel” HWV 233, il cui tempo lento iniziale sarà ripreso con progressive modificazioni nell’*Overture* della cantata *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96 e in quella del dramma per musica

Agrippina HWV 6. Anche la Sonata premessa all'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* sarà ripresa e rielaborata come introduzione de *La Resurrezione*.

1) Duetto, Aci, Galatea “Sorge il dì, spunta l’aurora” *8abx' abx'*

Soprano, contralto, violino I, II, b.c.

Sib maggiore, C [Andante]

Sezioni	A				B	A <i>Dal segno</i> %
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit. abbr.</i>	b'	
		1-4	1-4		5-8	
Armonia	I	I-V-I	I		vi-ii-V-iii	
Motivi	$\alpha \beta$	$\alpha \beta$	$\alpha^1 \beta$	β	$\gamma \beta$	

Nel duetto iniziale i due personaggi, sullo sfondo di un irenico paesaggio arcadico, contemplano lo spettacolo dell’aurora in un cielo stellato. Alla pace della volta celeste corrisponde quella della natura, i cui prati, ricoperti di ameni fiori sono accarezzati da una lieve brezza, che “scherza” in “braccio” a Flora, divinità della potenza vegetativa e simbolo della primavera. Sono questi alcuni costituenti del *locus amoenus* classico, che tuttavia non è qui solo cornice convenzionale. Il momento dell’aurora, se per un verso ingentilisce ulteriormente il quadro arcadico, per un altro è funzionale all’attivazione del meccanismo narrativo: i due giovani sono sorpresi dall’aurora perché reduci da un notturno convegno d’amore; e inoltre la loro condizione non è di completa sintonia col paesaggio, poiché nel verso finale affermano che in tanta quiete soffre solamente il “cor fedel” degli innamorati.

Il duetto è nel tono di Sib maggiore, tonalità che secondo Mattheson è “divertente e brillante, sebbene contenga anche un che di modesto e può andare bene sia per cose magnifiche sia per cose piccine”.⁵³ E il carattere della tonalità, secondo questa descrizione, si attaglia alla delicatezza del momento aurorale e al pudico “cor fedel” degli amanti. Il quadro di una natura serena, ma palpitante nella luce crescente, nel pulsare

⁵³ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim, Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 249; l'autore aggiunge inoltre: “Tra le altre qualità assegnate a questa tonalità non bisogna dimenticare questa: *ad ardua animam elevans*”.

delle stelle e negli aliti di brezza mattutina, è tradotto da Händel in un duetto di felice grazia melodica.

Violino I

Violino II

ACI

GALATEA

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

f

4

Sor-ge il di,

Spun-ta l'au-

p

8

e tran-qui-lo par che bril-li an-cor il ciel, par che bril-li an-cor il

ro-ra, e più se-re-no par che bril-li an-cor il ciel, par che bril-li an-cor il

Esempio 1

Nel conciso ritornello strumentale (mis. 1-6) sullo sfondo di un placido 'basso corrente' i violini intessono un dialogo in cui si scambiano un inciso melodico iniziale (α) seguito da una semplice progressione di quartine di semicrome discendenti (β).

Le due voci entrano riproponendo il materiale del ritornello, ora in dialogo, con brevi enunciati di proposta e risposta, ora per terze con un effetto di complementarità concorde. Enunciazione sillabica del testo (un solo melisma sulla parola “ciel”), assenza di note acute sono il naturale complemento di un dettato composto e sereno (Es.1).

È tuttavia una semplicità di canto che nella ripetizione della prima strofa (a'') viene a intrecciarsi con l'ordito dei violini I e II, che contrappuntano col motivo β e con cellule del motivo α il delicato gioco di proposte e risposte delle voci.

La sezione B è breve (mis. 24-31), di tipo ‘coerente’⁵⁴, impostata su un nuovo motivo (γ) nella tonalità relativa minore; gli innamorati cantano la loro pena d’amore in un malinconico contrasto con la pace della natura che li circonda. Ma non v’è stacco netto, la malinconia è lieve, resa con effetto chiaroscurale dallo stesso motivo di progressione discendente (β) ora ondeggiante fra minore e maggiore.

Recitativo, Galatea, “Vanti, o cara, il ruscello” Fa maggiore – La minore

2) Aria, Galatea, “Sforzano a piangere” $5a''x'b''y' a''x'b''y'$

Contralto, oboe, violino I e II, viola, violoncello, b.c.

Re minore, 3/4 [Adagio]

Sezioni	A					B	A <i>Dal segno</i> %
Versi	a° 1-2	Rit.	a' 1-4	a'' 1-4	Rit.	b' 5-8	
Armonia	I	I~I	i-iv-v	iv-III~i		III~iii-iv-v	
Motivi	α (motto)	β	α	β	β	γ	

Nel recitativo, Aci e Galatea chiariscono che il “cor fedel” che pena, adombrato nel verso finale del duetto, è il loro. Aci quando è lontano da lei si paragona ad un ruscello che scorre con fatica in un letto di sterpi e rocce e che infine trova riposo solo nel mare. Galatea, con immagine lievemente iperbolica, afferma che quella che vede nel prato non è rugiada, ma il suo pianto.

⁵⁴ In relazione ai termini “coerente” e “divergente” nella sezione B delle arie cfr. REINHOLD KUBIK, *Händels Rinaldo: Geschichte, Werk und Wirkung*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart, 1982, pp. 125-127.

È nell'aria che Galatea comunica ad Aci, in modo enigmatico, il motivo delle sue lacrime: le stelle, che entrambi stanno contemplando, le predicono che una grave sofferenza ("martir") incombe sopra l'amato. Il pianto della fanciulla e il suo parlare enigmatico fungono, da un punto di vista diegetico, da elemento complicante, esplicitato nel successivo recitativo.

The musical score for 'Esempio 2' is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe, Violino I, Violino II, Viola, GALATEA (vocal), Violoncello, and Contrabbasso/Cembalo. Galatea's vocal line begins with the lyrics 'Sfor - za - no a pian - ge - re con più do - lor,'. The instrumental accompaniment features a prominent bass line in the cello and double bass, and a melodic line in the oboe and violin. The second system continues the vocal and instrumental parts, with Galatea's line ending in a fermata. The score is marked with 'f' (forte) and includes measure numbers 6 and 6.

Esempio 2

L'improvviso irrompere delle lacrime e del dolore, che offuscano l'armonia del duetto iniziale, sono sonorizzati da Händel con un'aria di ampie dimensioni, di tessitura

contrappuntistica, il cui colore timbrico è arricchito dall'oboe e dal violoncello obbligati che si aggiungono ai violini (I e II), alla viola e ai bassi.

Händel sceglie lo schema dell'aria con motto: la voce inizia sorretta dal solo basso, con un singhiozzante motivo puntato (α mis. 1-4, vv. 1-2) terminante con armonia di Dominante. Risponde al canto desolato di Galatea un ampio intervento strumentale, costituito da un motivo contrastante (β mis. 5) esposto dall'oboe e imitato dal violoncello, modello di un'estesa progressione, che evolve in un patetico disegno cromatico discendente, accompagnato al basso dal tetracordo discendente, secentesco emblema del dolore. Le imitazioni ravvicinate fra oboe e violoncello sono contrappuntate da un disegno esposto in canone dai violini I e II, che contribuisce a creare un complesso ordito (Es. 2).

Dopo l'ampia risposta strumentale, l'aria riprende il suo corso: in a' il motivo iniziale (α) è ripreso e sviluppato, con un decorso modulante che accresce il senso di instabilità, mentre oboe e violoncello accompagnano con tessere contrappuntistiche del motivo β . In α'' sulla parola-chiave “piangere” Galatea intona un ampio melisma in forma di progressione sul motivo β , in dialogo con l'oboe e i violini, progressione la cui regolarità è perturbata da una tensiva procrastinazione della cadenza finale (mis. 44-53). Chiude A la ripetizione del motivo β da parte degli strumenti.

La sezione B è breve, di tipo ‘coerente’: la seconda strofa è intonata una sola volta, sopra un nuovo motivo (γ) alla relativa maggiore, la cui luminosità è subito offuscata da modulazione a tonalità minori e da una cadenza evitata (mis. 73). La coesione con A è garantita dal ritorno di tessere contrappuntistiche del motivo β – che creano strutture ‘sfrangiate’ nei momenti di pausa della voce – ma anche dalla ripresa di A ‘dal segno’, dunque con l'ellissi della voluminosa struttura del ‘motto’ (mis. 1-18).

Sul piano dell'architettura generale l'aria di Galatea determina un marcato contrasto con la serenità del duetto iniziale, e suona – col suo esteso melisma sulla parola “piangere” – come un presagio di una vicenda dagli esiti tragici.

Recitativo, Aci “E qual nuova sventura” La minore – Sol minore

3) Aria, Aci, “Che non può la gelosia” $8a(b)bx' a(c)cx'$

Soprano, oboe, violino I e II, b.c.

Do minore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a'' 1-3	<i>Rit.</i>	b' 4-6	
Armonia	i	i-III-v	iv-iii-i	i	VI-iv-v	
Motivi	$\alpha \beta$	α	$\alpha' \sim \beta$	$\alpha \beta$	$\alpha \sim \beta$	

Alla richiesta di spiegare le sue lacrime, Galatea mette al corrente Aci della persecuzione subita da parte di Polifemo che, innamorato e respinto, ha trasformato la sua collera in furore vendicativo. Aci, inquieto quando chiede, addolorato quando apprende, canta in tonalità minori; Galatea – quasi fosse uno sfogo liberatorio – narra la persecuzione subita in tonalità maggiori, poi declina verso toni minori, allorché narra della vendetta che il ciclope vuol prendersi su di lei. Due sinistre armonie di 7^a diminuita aprono e chiudono il suo intervento.

Nell'aria che segue, Aci, nella prima terzina, sentenziosa, afferma che un innamorato che non sa amare “per gioco” può essere portato dalla gelosia a compiere qualsiasi atto; nella seconda, di contenuto riflessivo, aggiunge di comprendere chi così si comporta, poiché egli, che ama intensamente e non “per gioco” Galatea, non gode un solo momento di contentezza.

L'aria di Aci è la prima reazione al mutar degli eventi. Galatea, nella sua precedente, parlava per allusioni e soffriva di un dolore segreto, Aci reagisce alle funeste notizie che Galatea gli ha dato, intonando un'aria in Do minore, il cui carattere è di sdegno per quanto appreso e di timore per gli effetti nefasti della gelosia del ciclope. A livello di *dispositio*, un'aria di ‘affetto’ malinconico, gravata da sinistri presagi, è seguita da un'aria inquieta, dominata dal timbro dell'oboe, le cui capricciose terzine gareggiano con la voce.

È ancora il timbro dell'oboe a connotare, come già accaduto per Galatea, il giovane innamorato; allo strumento sono affidati i due motivi del ritornello: il primo di carattere affermativo con ampi intervalli (α mis. 1-3) sopra un energico moto del basso, il secondo (β mis. 4-10) inquieto, costituito da una catena di terzine di crome che

culminano in una nota tenuta seguita da cadenza. Sono questi i due mattoni tematici dell'aria.

The musical score is for a serenade, likely from an opera. It features a vocal line and instrumental accompaniment. The instruments listed are Oboe solo, Violino I, II, ACI (Alto Clarinet), Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo), and Vc., Cemb. (Violoncello, Cembalo). The score is in G major and 3/4 time. The vocal line has lyrics in Italian: "può la ge - lo - si - a quan - do un co - re ar - de d'a - mo - re, e per Che non". The instrumental parts include a melodic line for the Oboe and a bass line for the Basses/Cello/Double Bass/Keyboard. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and others containing rests.

Esempio 3

La prima strofa è intonata con enunciazione sillabica e declamatoria sul motivo α , contrappuntato ora dai violini (mis. 10-15) che riprendono il precedente disegno del basso;⁵⁵ la seconda strofa, sul motivo β , ha carattere melismatico e vede la voce in gara

⁵⁵ Analogo procedimento, che vede la voce contrappuntata da una parte di violino, si riscontra in diverse pagine di Alessandro Scarlatti. Fra i numerosi esempi tratti da cantate, oratori e opere ricordiamo

con l'oboe solo, con moto per seste e terze. Il culmine di questa tenzone – che col vocalizzo su “sa” pone in rilievo l'intero sintagma “e per gioco amar non sa” – è costituito da un melisma di terzine in progressione ascendente (mis. 28-33) che sale fino al Fa³ e, dopo un indugio sulla Dominante, cadenza con accresciuta energia alla Tonica (Es. 3).

La sezione B, di tipo ‘coerente’, nella tonalità relativa maggiore, è costruita sullo stesso materiale motivico della sezione A (vv. 52-71); e ciò è naturale, poiché la seconda strofa riprende lo stesso concetto esposto nella prima, anche Aci, che come Polifemo arde d'amore, non sa trovare “un momento di contento”.

Recitativo, Aci “Ma qual orrido suono” Re maggiore – Fa[#] minore


4) Aria, Polifemo, “Sibilar l'angui d'Aletto” *8abx' abx'*

Basso, oboe, tromba I e II, violino I e II, viola, b.c.

Re maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	
		1-3	1-3		4-6	
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-v-iii	
Motivi	α	β	γ	α'	δ	

Nel recitativo i due giovani sono spaventati da un suono terribile, un “orribil muggito”, connotato in termini di bestialità e dismisura, che sembra far tremare monti e caverne. Galatea sa che si tratta del ciclope innamorato, lo paragona a una creatura infera, è presa dal terrore di incrociare il suo sguardo, ed invita Aci ad allontanarsi.

Squilli di trombe e di oboe raddoppiati dagli archi, disposti in una progressione ascendente sulla triade di tonica annunciano l'arrivo del ciclope. La drammaticità del momento è sottolineata da un recitativo accompagnato nel quale le parole di sbigottimento di Galatea e Aci, declamate sulla cellula anapestica , sono

l'aria d'esordio “Mira come al crin gelato” dalla *Cantata per la Notte di Natale* (“Abramo, il tuo semblante”) eseguita a Roma nel Palazzo Apostolico nel dicembre 1705 e l'aria “Tu dai nome di costanza” dall'oratorio *Il martirio di Santa Cecilia*, eseguito a Roma nella Chiesa Nuova nel febbraio-marzo 1708.

accompagnate da frementi tremoli degli archi. L'accompagnato sfuma in recitativo secco quando Galatea si rende conto che si tratta dell'“empio gigante”; il dettato procede in tonalità minori, con armonie dissonanti e con un decorso armonico instabile, che ben traduce il terrore del momento.

The musical score is for a scene featuring several instruments and a vocal part. The instruments are Oboe, Tromba I, Tromba II, Violino I, Violino II, Viola, POLIFEMO, and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The score is in 3/4 time and D major. The Oboe, Violino I, and Violino II parts feature rapid sixteenth-note tremolos. The Tromba I and II parts play a steady eighth-note pattern. The Viola part plays a steady quarter-note pattern. The Bassi part plays a steady eighth-note pattern. The POLIFEMO part is a single line with a few notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Esempio 4

Quello che entra in scena è un Polifemo *furens* cui, a causa delle ripulse subite, sembra di udire il sibilo della testa anguicrinata di Aletto – la furia che perseguita chi commette *hybris* – e i latrati della mostruosa Scilla. È un’ira che ha qualcosa di smisurato e

grottesco, perché un feroce gigante, figlio di Poseidone, è ridotto ora alla follia dall'amore di una ninfa che gli preferisce un imbelles giovinetto.

Händel concepisce per Polifemo un'aria di furore, annunciata nel ritornello da una fanfara di due trombe e oboe, che attaccano con una figura di squilli ribattuti collegati da rapinose *roulades* di biscrome: è l'annuncio del carattere e della condizione emotiva del personaggio. Saranno questi i due elementi che costituiranno il materiale di accompagnamento-interazione-sutura fra voce e strumenti (Es. 4). La scelta dell'aria con *derise*, in ragione delle sue caratteristiche prolettiche, è qui funzionale all'enunciazione sintetica dell'*ethos* dell'intero brano, racchiuso dentro lo spazio icastico del motto iniziale. Il motto (mis. 22-25), che intona il primo verso "Sibilar l'angui d'Aletto", sembra riassumere le peculiarità di scrittura dell'aria: in testa due rampanti intervalli di quarta giusta, trampolino per raggiungere di salto un impervio Fa³, nota più acuta dell'aria, sulla quale ha luogo un breve melisma discendente. Declamazione stentorea, grazie alla melodia che procede per ampi intervalli; sfruttamento del registro acuto fin dalle prime note; passaggi melismatici: queste le caratteristiche dell'aria di esordio di Polifemo, racchiuse nel motto iniziale (Es. 5). Un'aria che nel complesso è di un virtuosismo fiammeggiante, piegato qui alla rappresentazione di un carattere, quello del ciclope Polifemo, e di uno stato d'animo, quello dell'amante furioso respinto.

The musical score for Example 5 is presented in five systems. The first system shows a vocal line (soprano) and two instrumental staves (oboe and trumpet). The vocal line begins with a melisma on the word 'lar' (si - bi - lar). The instrumental accompaniment features a melisma on the word 'to' (l'an - gui d'A - let - to). The score is in G major and 2/4 time. The vocal line is marked with a 'p' (piano) dynamic. The instrumental accompaniment is marked with a 'p' (piano) dynamic. The score is written for a vocal soloist and a chamber ensemble of oboe and trumpet.

Esempio 5

Decorso armonico e struttura motivica sono semplici, e paiono funzionali a consentire il libero corso agli estesi passaggi virtuosistici di cui è costellata l'aria. La coloratura prende ben presto il sopravvento sull'aspetto motivico: già il v. 2 “e latrar voraci Scille” è oggetto di un ampio melisma con salti di 8^a in progressione discendente, in cui è di nuovo toccato il fa acuto (Es. 6); in a", sulla parola “sibilar” (mis. 53-74) è posta un'estesa progressione ascendente e discendente con passi di agilità e note tenute; al v. 3 “parmi udir d'intorno a me”, l'impervio Fa³ è ripetutamente toccato in una formula che, procrastinando la cadenza, pare mimare il ripetersi della percezione uditiva del ciclope rintronato dai latrati di Scilla (Es. 7).

Esempio 6

Esempio 7

La sezione B, dopo un tale fuoco di fila virtuosistico, segna un momento di relativa tregua, data dalla prevalente enunciazione sillabica, anche se la tessitura si mantiene nel registro acuto. Il compito di illustrare il testo con figure allusive è ora assegnato agli archi, come accade con i trilli dei violini I sulle parole “Rio velen mi serpe in petto” (mis. 123-124). La sezione B è di tipo ‘coerente’, armonicamente si muove fra Si minore e Fa \sharp minore e da un punto di vista motivico è costruita, ad eccezione del motivo iniziale (δ), da materiale già utilizzato in A.

Recitativo, Aci “Deh lascia, o Polifemo”, Fa \sharp minore – Re maggiore

5) Aria, Galatea “Benché tuoni e l’etra avvampi”, *8aax bbx*

Contralto, oboe, violino I e II, viola, b.c.

Sol maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	
		1-3	1-3		4-6	
Armonia	I	I	I	I	iii-vi-ii-iii	
Motivi	α	α	α'	α	α'	

Galatea supplica Polifemo di desistere dal suo amore, che lo rende “miserabil trofeo” di Cupido, ma ottiene di farlo viepiù infuriare. Il colosso avverte un’eco di dileggio nelle parole della fanciulla e minaccia vendetta terribile ai danni di Aci, esprimendosi in termini iperbolici.

Il timore e l’incertezza di Galatea, per l’esito della sua supplica, sono efficacemente simboleggiati da un accordo di Dominante di Fa \sharp minore, che sulla parola “sospirando” scivola, con una cadenza evitata, verso la Dominante di Si minore. Polifemo risponde intonando un recitativo ‘di furore’ in Re maggiore, indi prosegue con un decorso modulante punteggiato da armonie di 7^a diminuita (mis. 7 e 11) che traducono la furia un po’ grottesca e i folli propositi, per concludere con due passaggi virtuosistici: un melisma in forma di scala discendente sulla parola “lampi” e tre impervi salti sulla parola “tuoni”, che coprono la distanza due ottave, ossia quasi l’intera tessitura di Polifemo. È

una pittura musicale che nella nota acuta (Re^3) pare rendere il fragore del tuono e il suo dissolversi sparendo in un abissale Re^1 .

Galatea risponde con un'aria di paragone: come l'alloro, pianta sacra ad Apollo, non teme il fulmine, così lei non teme l'ingiusta sofferenza che il gigante vorrebbe infliggerle. Nel testo è centrale l'immagine della tempesta, del cielo rimbombante di tuoni e illuminato dalle saette.

The musical score for Example 8 is written for a full orchestra and a solo voice (Galatea). The instrumentation includes Oboe, Violino I, Violino II, Viola, GALATEA (soprano), and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into measures 4, 7, and 10. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The Galatea part is marked *solo* in measures 4 and 7. The string parts are marked *tutti* in measures 7 and 10. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Galatea part features a melodic line with a prominent Re^3 note.

Esempio 8

The musical score is divided into three systems, each with five staves. The first system starts at measure 28 and features a vocal line with a long note and a piano accompaniment. The second system starts at measure 31 and includes the lyrics "solo" and "tutti" above the vocal line, and "f" (forte) below the piano line. The third system starts at measure 34 and includes the lyrics "solo" above the vocal line and "ro." below the piano line. The lyrics "ta il sa - cro al - lo" are written below the vocal line in the second system.

Esempio 9

Le potenze apollinee della razionalità, rappresentate dall'alloro, in cui Galatea si riconosce, non temono tuttavia le potenze ctonie e irrazionali, simboleggiate dal gigante. Dopo lo sfoggio virtuosistico di Polifemo, che era entrato in scena con il clangore di una fanfara di trombe, ora Galatea gli si oppone, da un punto di vista drammaturgico musicale, con un'aria 'di tempesta', in cui reagisce alla precedente dimostrazione di canora potenza del ciclope. Il carattere dell'aria è già annunciato nell'ampio ritornello, incentrato su un unico motivo (α), una figura anapestica seguita da rapinose e rotanti quartine di semicrome degli archi e dell'oboe, con contrasti 'a terrazze' fra piani sonori in forte e piano, fra *solì* e *tutti* che rimandano alla tecnica del concerto grosso (Es. 8). Nel

rapinoso ritornello compare anche una figura-ritmico melodica (mis. 4-5) che Händel ha utilizzato per simboleggiare il disordine distruttivo di un'altra forza naturale, il terremoto, nella prima aria della cantata per soprano e coro "Donna che in Ciel".⁵⁶

La voce entra e ripete il motivo iniziale, con una scrittura strumentale e virtuosistica. Le due ripetizioni della prima strofa utilizzano quasi esclusivamente materiale del ritornello, la voce alterna brevi passi in stile sillabico, che rendono intelligibile il dettato ad ampie fioriture melismatiche, gareggiando con l'oboe e con gli strumenti che entrano impetuosi nei passi di sutura e collegamento. Tre piani dunque: voce e oboe, strumenti, voce e basso continuo.

L'aria di Galatea è un vero arsenale belcantistico: melismi in forma di scale, sincopi 'alla zoppa' e messe di voce. I passi melismatici sono disposti in *climax* per estensione e difficoltà (l'ultimo combina la messa di voce seguita da rapinose scale ascendenti di semicrome (Es. 9). La sezione B è 'coerente' da un punto di vista motivico e metrico, ma contrasta per organico e tonalità. La strofa è enunciata una sola volta, con declamazione sillabica, il decorso armonico è modulante e l'accompagnamento consiste nel solo basso continuo. Nel complesso l'aria è di armonia semplice, monomotivica, protagonista è il virtuosismo, inteso tuttavia come mezzo di caratterizzazione: Galatea si oppone col suo arsenale di figure virtuose al virtuosismo di Polifemo. La sfida vocale è una prova di forza.

Recitativo, Polifemo, Galatea, "Cadrai depressa e vinta", Mi minore – Re maggiore

6) Aria, Polifemo, "Non sempre, no, crudele" 7ax' abbx'

Basso, violino I e II, viola, b.c.

Sol minore, **C** [Andante]

Sezioni	A				B		A Da capo
Versi	a' 1-2	a'' 1-2	a''' 1-2	Rit. b.c.	b' 3-6	Rit. b.c.	Rit. str
Armonia	i-III	i	i	i	III-iv-VII-v-i		i
Motivi	α	β	β'	β'	γ		α

⁵⁶ GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Donna che in Ciel*, a cura di Rudolf Ewerhart, Köln, Arno Volk, 1959; si veda l'aria "Vacillò, per terror del primo errore", mis. 28-30, p. 11.

Il breve recitativo fra Polifemo e Galatea ha il carattere di una schermaglia amorosa. Il ciclope profetizza che sarà lei stessa, quando priva di Aci, a cadergli ai piedi “depressa e vinta” e a supplicare – con un rovesciamento di ruoli – di amarla; ma la fanciulla rilancia e lo sfida, chiedendogli, non senza ironia, come e quando ciò potrebbe avvenire. Agli interventi di Polifemo, connotati da bellicosi ritmi anapestici e da una armonia di 7^a diminuita sulla parola “acerba”, Galatea risponde intonando le sue provocatorie domande con un più disteso disegno di crome e con cadenze sospese su accordi di Dominante.

Nell'aria successiva, Polifemo si presenta come un innamorato respinto, chiama Galatea “cru dele” e “tiranna” e non senza echi vittimistici le rimprovera di prendersi gioco del suo amore “fedele”, nella speranza di vederla un giorno pentita. È un Polifemo che per un breve momento depone i toni collerici e minacciosi e adotta quelli dell'amante sospirioso (non privo di sfumature grottesche), quelli di un gigante innamorato e malinconico.

Il carattere di lamento ‘amoroso’ induce Händel ha elaborare un'aria di qualità intima e dimessa, in cui la voce del basso è accompagnata dal solo continuo, connotato da scrittura che sottolinea le peculiarità cantabili e lamentose del violoncello, come accade nei ritornelli; gli strumenti intervengono alla fine della sezione A, secondo la tipologia dell'aria ‘con ritornello’, ripetendo il motivo iniziale, reso più drammatico da passi dissonanti e procedimenti imitativi (mis. 57-58).

Sul piano architettonico, il contrasto fra quanto Polifemo ha precedentemente cantato non potrebbe essere più forte: dopo il clangore guerriero delle trombe, ora l'organico è ridotto al solo continuo; prima una virtuosistica aria di furore, ora un'aria di carattere cantabile; là il prevalere della fioritura ornamentale sulla contrapposizione motivica, qui una triplice intonazione del distico iniziale con tre semplici frasi vocali, secondo lo schema α , β , β' . Prima gli estesi melismi acrobatici, ora la spoglia declamazione sillabica. Unico *trait d'union* fra le due arie è il costante utilizzo del registro acuto e la presenza di intervalli di notevole estensione (mis. 13-14).

Queste caratteristiche conferiscono all'aria di Polifemo quasi un carattere iterativo di canzone: la prima frase ha già in se stessa un carattere ripetitivo; nelle due seguenti il carattere iterativo è dato dalle malinconiche progressioni discendenti.

Violino I

Violino II

Viola

POLIFEMO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

Non sem-pre, no, cru-de-le, mi par-le-rai co-sì, no, no, non

6 POLIFEMO

sem-pre mi par-le-rai co-sì, cru-de-le, non

Bassi

12

sem-pre, no, cru-de-le, mi par-le-rai co-sì, no, no, no, no, no, no, non

18

sem-pre, no, cru-de-le, non sem-pre, no, cru-de-le, mi par-le-rai co-sì, mi

24

par-le-rai co-sì.

Esempio 10

Semplice è il decorso armonico: la prima frase vocale attacca in Sol minore e conclude con una galante cadenza perfetta a Sib maggiore, la seconda torna al tono d'impianto e conclude con una cadenza sospesa al V grado, l'ultima con cadenza perfetta a Sol minore, resa più patetica dalla presenza (mis. 20) di una sesta napoletana (Es. 10).

La breve sezione B, di tipo 'coerente', presenta una sola intonazione della quartina (vv. 3-6) su un nuovo motivo (γ) imparentato ritmicamente con β , ma caratterizzato da un più inteso ritmo armonico, che conferma tuttavia il carattere sospirato della precedente sezione.

Dopo la ripetizione della sezione A, un ritornello strumentale degli archi riprende il motivo (α) della frase vocale iniziale, con trattamento imitativo e corelliane dissonanze di settima fra I e II violino, che ribadiscono l'*ethos* malinconico dell'aria (Es. 11).

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two systems of staves. The first system (measures 50-58) includes staves for Violins I and II, Viola, Basses, and Polifemo. The second system (measures 59-66) includes staves for Violins I and II, Viola, and Basses. The score features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment with various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

Esempio 11

Recitativo, Galatea, Polifemo, Aci “Folle, quanto mi rido” Do maggiore – Mi maggiore

7) Aria, Aci, “De l’aquila l’artigli” *7abax' ccbx'*

Soprano, b.c.

La maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A			B		A Da capo
Versi	Rit.	a'	a''	b'	b'	
		1-4	1-4	5-8	5-8	
Armonia	I	I-V	I	Vi	iii	
Motivi	α	β	β'	γ - α		

Il recitativo è il contenitore di una sequenza drammaturgicamente rilevante: Galatea irride le speranze amorose di Polifemo, chiamandolo “folle” e facendolo nuovamente adirare; il gigante, con una serie di interrogative retoriche, le ricorda che nessuno potrà difenderla dalla furia della sua gelosia. A questo punto – rientrando “in scena” – interviene Aci che dichiara d’esser pronto a morire per salvare la sua amata. Il recitativo ha un decorso modulante: dal Do maggiore delle parole di Galatea alle minacce di Polifemo in toni progressivamente più diesati (Sol, Re, La, Mi, Si). Aci tonalmente ‘tiene testa’ al ciclope chiudendo il recitativo in Mi maggiore.

Dopo aver pronunciato parole di sfida, Aci riformula i propositi bellicosi in un’aria di paragone: dietro il comportamento del serpente temerario, che si insinua nel nido di un’aquila per far strage della prole, rischiando di esser dilaniato dagli artigli della madre, è leggibile ciò che potrebbe accadere al turpe Polifemo. Aci è l’aquila, animale di simbolica positiva, emblema di potenza e di attitudine guerriera.

Si potrebbe affermare che in questa e nell’aria precedente, Polifemo e Aci si sfidano con le stesse ‘armi’: combattono a colpi di arie col basso continuo, ma con differenze che le rendono quasi antitetiche. Polifemo ha cantato “Non sempre, no, crudele” in un uggioso Sol minore (secondo Mattheson⁵⁷ tonalità dei “moderati lamenti”), accompagnato dal malinconico suono del violoncello, con valori di semiminime; Aci risponde ora con un brillante La maggiore (secondo Mattheson, fra gli altri attributi vi è quello della brillantezza⁵⁸) accompagnato da una virtuosistica parte di cembalo obbligato, con profusione di melodia leggera e galanti terzine. Là la pesantezza, un po’ grottesca, del gigante innamorato, qui l’aerea leggerezza del giovane gentile e coraggioso.

L’aria si apre con un ritornello strumentale del cembalo costituito con figure di accompagnamento quali gli accordi arpeggiati (mis. 1-2) e figure di basso albertino *avant la lettre*.

Nella sezione A la prima quartina è intonata sopra un motivo ‘leggero’ in forma di progressione ascendente; l’itinerario armonico semplice (I-V-I) crea lunghe arcate che si prestano a sostenere le fioriture della parte vocale (mis. 20-24, 39-41, 43-48) sulla parola “sanguinar” (Es. 12).

⁵⁷ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 237.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 250.

ACI

Cembalo

5

9

14

19

23

Del - l'a - qui - la l'ar -

ti - gli se non pa - ven - ta un an - gue, de' mi - se - ri suoi fi - gli può il

ni - do in - san - gui - nar

de' mi - se - ri suoi fi - gli può il ni -

Esempio 12

La sezione B è di tipo ‘coerente’, nei toni di fa \sharp e do \sharp minore; la seconda quartina è intonata due volte, sebbene in una logica di estrema concisione. Il materiale motivico, ad eccezione del motivo (y) iniziale, è costituito da una ripresa di A. L’intonazione è sillabica, ad eccezione di unico ed esteso melisma “vendicar”, parola-chiave dell’aria (mis. 67-71).

Recitativo, Polifemo, Aci “Meglio spiega i tuoi sensi” Fa \sharp minore – Mi minore

8) Aria, Polifemo, “Precipitoso” *5abcx' cbax'*

Basso, violini unisoni, b.c.

La minore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-4	a'' 1-4	<i>Rit. abbr.</i>	b' 5-8	b'' 5-8	
Armonia	i	i-III	i	i	v	III	
Motivi	α	α	α'	α	β		

“Meglio spiega i tuoi sensi” afferma Polifemo che, per grossezza di intelletto, non ha compreso il senso dell’aria di paragone appena intonata dal rivale. Aci dunque, in termini più espliciti, gli dice che egli non ha speranza di piegare il costante amore di Galatea e che, nel caso in cui la costanza della fanciulla dovesse vacillare, lui stesso, come l’aquila che difende i suoi piccoli, interverrà per difendere la sua amata dal “serpente” del suo “lascivo amore”.

Polifemo, intese le parole di Aci, si adira di nuovo e lo fa anch’egli nei termini di un’aria di paragone, incentrata su un’immagine d’acqua: convinto, anche grazie alle parole di Aci, di essere senza speranza e ora consapevole che, oltre al diniego della fanciulla, dovrà affrontare il giovane rivale, si paragona a un fiume che quanto più scorre fra stretti argini tanto più corre precipitoso al mare. Allo stesso modo Polifemo, se il suo amore non potrà trovare naturale ‘sfogo’, si farà ancora più violento e terribile.

Il compositore connota le immagini del testo con stilemi da aria di tempesta: il ritornello, contenente quasi tutto il materiale tematico, inizia col motivo che dominerà tutta l’aria: una apodittica figura acefala dei violini unisoni, cui si sovrappone una rapinosa scala di semicrome discendenti dei bassi, seguita da una progressione di ampi salti ai violini e di frammenti di scale ai bassi (Es. 13).

Semplice è la struttura motivica e armonica: nelle due ripetizioni della prima strofa, la linea vocale utilizza il materiale motivico del ritornello, con un semplice decorso armonico i-III-i, mentre violini unisoni e il basso accompagnano con la figura di scale discendenti.

Violino I, II

POLIFEMO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

4

7

11

14

Pre - ci - pi -

to - so nel mar che fre - me più cor - re il fiu - me che stret - to

fu, pre - ci - pi - to - so nel mar che fre - me più cor - re il fiu - me che

Esempio 13

È questa una semplicità che pare funzionale far risaltare la declamazione stentorea del ciclope, che canta perlopiù in forma sillabica, con un unico melisma di funzione simbolico-descrittiva (una progressione discendente) sulla parola “corre” (mis. 24-27). La declamazione è resa più ‘ruggente’ anche dal fatto che, come già nella precedente aria d’ira “Sibilar l’angui d’Aletto”, Polifemo canta

prevalentemente nel registro acuto, all'interno del quale tocca fin dalla quinta nota il mi^3 (mis. 11).

La sezione B, di tipo 'coerente', contiene una duplice intonazione della seconda strofa, su materiale che, eccetto le prime battute, è derivato dalla sezione A. Il decorso armonico si mantiene semplice (v-III), lo stile di canto sillabico.

Recitativo, Galatea "Sì, t'intendo, inumano", Fa maggiore – La minore

9) Aria, Galatea "S'agita in mezzo all'onde" 7aab5x 7ccb5x

Contralto, flauto dolce, violino I e II, viola, b.c.

Fa maggiore, 3/8 [Allegro]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit. abbr.</i>	b'	b''	
		1-4	1-4		4-6	4-6	
Armonia	I	I-V	I	I	vi-I	V	
Motivi	α	β	β	α'	γ		

Galatea pone il contrasto con Polifemo nei termini di un conflitto fra innocenza e lascivia. La ninfa ribadisce la sua indifferenza alle di lui pene d'amore poiché ama Aci e si dice disposta a morire piuttosto che ad amare il ciclope. Ella dunque, come già il suo giovane amante, preferisce la morte ad un cedimento ai voleri del gigante. Dopo un luminoso inizio (Fa maggiore-Sib maggiore), in cui Galatea smaschera i nemmeno troppo velati ricatti di Polifemo, il recitativo s'inoltra in tonalità minori, correlative delle gravi parole della fanciulla. Alcune finzze di scrittura caratterizzano i passi salienti: l'armonia di 6^a napoletana (mis. 5) sul sintagma "meste querele", la cadenza evitata (mis. 8-9) sul sintagma "tal pensier invano" connota le vane fantasie del ciclope, una 'tragica' 7^a diminuita conferisce *pathos* al passo in cui la fanciulla si dice "d'altro amore accesa".

L'aria è ancora una volta di paragone, sebbene – come nella precedente di Aci – rimangano impliciti i termini del confronto. Galatea è come una "navicella" che combatte fra le onde di un mare tempestoso (vv.1-4), venti contrari la molestano, ma ciò

che non la fa naufragare è “forza di una stella”, ossia la capacità che una stella ha di indicarle la giusta rotta (vv. 5-8).

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) includes staves for Flauto dolce, Violino I, Violino II, Viola, GALATEA, and Bassi. The second system (measures 5-8) includes staves for V. I, V. II, Va., GALATEA, and Bassi. The third system (measures 10-13) includes staves for V. I, V. II, Va., GALATEA, and Bassi. The score features various dynamic markings (f, p) and triplets. The lyrics "S'a - gi - ta in mez-zo al-" are written below the Bassi staff in the third system.

Esempio 14

28

la, s'a - gi-ta in mez-zo al-l'on - de, lon - ta - no dal - le

32

spon - de, nel tem - pe - sto - so mar la na - vi - cel -

36

f *p*

Esempio 15

Un ritornello strumentale di carattere descrittivo, le cui qualità motiviche e dinamiche sembrano alludere al moto ondoso, dà l'abbrivio a un'aria in tempo di minuetto veloce, in cui Galatea si scioglie in un canto raffinato e galante, ingentilito dalle frequenti figurazioni di terzine e da estese fioriture; queste sembrano essere l'equivalente musicale di una disposizione d'animo ferma e serena anche nelle tribolazioni.

Il ritornello è costruito sul principio di ripetizione in eco di tre figurazioni di terzine: la prima (α') costituita da una sorta di trillo misurato, la seconda (α'') da una scala discendente, la terza (α''') da arpeggi di Tonica e di Dominante. Queste figurazioni, di carattere più coloristico che tematico fungono da materiale di accompagnamento e sutura nel prosiegua e sembrano porsi quale pittura musicale del moto ondoso del mare in tempesta (Es. 14).

Galatea intona due volte la prima quartina su un nuovo motivo (β) di carattere danzante, in forma sillabica, accompagnata da figurazioni (α') tratte dal ritornello, con un decorso armonico semplice, costituito da rapporti Tonica-Dominante (a' I-V, a'' I). Cuore del dettato musicale è l'interesse melodico: i brevi melismi che increspano la superficie sillabica delle galanti terzine (mis. 14, 17, 21) e quelli più estesi collocati prima delle cadenze conclusive (mis. 23-25, 35-44), entrambi sulla parola “navicella”. Il secondo passaggio melismatico è di notevole estensione e come accade in altre arie händeliane, presenta una struttura tripartita, costituita da una prima sezione melismatica (mis. 35-36) che culmina in una nota tenuta (mis. 37-40) – vertice espressivo e virtuosistico – seguita da una progressione (mis. 43-44) che conduce alla cadenza (Es. 15).

La sezione B è di tipo ‘coerente’: il descrittivismo della sezione precedente continua nei pizzicati dei violini primi e secondi e nel silenzio della viola e del basso, mentre il flauto dolce sembra evocare con le sue capricciose terzine lo “scherzo di vento infido”. Anche qui la parte vocale intona due volte la strofa su un nuovo motivo (γ), prima alla relativa minore e poi alla Dominante, con strutturazione analoga nella collocazione del vocalizzo prima delle cadenze di frase, ora sulle parole “naufregar”.

Non deve stupire che il carattere dell'aria ‘di tempesta’ sia nel complesso sereno: Galatea, divinità marina, è consapevole che Polifemo nulla può di irreparabile contro di lei, ella è una “navicella” che mai affonderà a causa di forze incontrollate e distruttive della natura. Händel ha tradotto questo *ethos* con un'aria delicata e luminosa, rappresentando una dea sicura della sua immortalità, che pare giocare con le onde e coi venti.⁵⁹

⁵⁹ Ricorda nelle sue movenze l'aria della cantata HWV 96 “Va col canto lusingando”.

Recitativo, Polifemo, Aci “So che le cinsure”, La maggiore – Fa \sharp minore

10) Terzetto, Polifemo, Galatea, Aci “Proverà lo sdegno mio” *8ab'ab'x' cd'cd'x'*

Basso, Contralto, Soprano, oboe, violino I e II, viola, b.c.

Si minore, **C** [Allegro non presto]

Sezioni	A		B		
Versi	a' 1-5	a" 1-5	b' 4-6	b" 4-6	Rit.
Armonia	i-III	III-v	VI~v	VI-i	i
Motivi	$\alpha \beta \gamma$	$\delta \varepsilon \alpha'$	$\zeta \varepsilon \delta$		

Nel recitativo, Polifemo, a differenza di quanto gli è accaduto dopo l'ascolto della precedente aria di Aci, il cui paragone non aveva da subito compreso, ha immediatamente inteso il senso del paragone dell'aria di Galatea, al punto che è lui stesso che aggiunge una coda metaforica all'immagine finale. Egli afferma sarcastico che la stella che suggella l'ultima quartina, in grado di guidare in porto la navicella-Galatea, null'altro è se non gli occhi di Aci; ma quelle stelle-occhi daranno scarso conforto, se a suscitare le tempeste sarà un feroce gigante.

Aci risponde con un'incalzante serie di congiuntivi esortativi, sottolineati dall'anafora del verbo, con i quali lo esorta a vibrare contro di lui ogni attacco e ogni ferita, avvalendosi di immagini che recuperano truculenti *topoi* tragici:

fa' che del ciel saette
vibri contro di me Giove tonante;
fa' che lacero, esangue,
cada il mio sen costante;
esca di augel rapace
rendi pur, se ti piace,
le viscere infelici
e biancheggiar disciolte
per quest'erme pendici
fa' che miri il pastor l'ossa insepolti;

Polifemo spavaldo per aver smascherato, demistificandolo, il parlar figurato di Galatea, e per aver messo in dubbio la possibilità che ella riceva aiuto da Aci, canta in tonalità maggiori, con dettato armonico-melodico privo di increspature, affermativo.

Aci, profetizzante scenari tragici – che fra poco avranno truculenta realizzazione – si mantiene quasi solo in tonalità minori (La, Mi, Si, Fa \sharp), la sua linea melodica è punteggiata da armonie di 7^a diminuita (mis. 11) e da intervalli eccedenti (mis. 15-16), così come da movimenti cromatici del basso (mis. 11, 15-16), che generano accumuli di tensione.

La situazione conflittuale generatasi con l'entrata di Aci (v. 124) e precisatasi nelle ultime tre arie viene ora sintetizzata nel terzetto che, da un punto di vista diegetico e drammaturgico, è posto alla esatta metà della serenata. La perdita del libretto della prima esecuzione, così come di quelli delle riprese del 1711 e del 1713, non consente di appurare se il poeta avesse collocato dopo il terzetto la dicitura, frequente negli oratori, nelle serenate e nelle grandi cantate dialogiche "Fine della prima parte". Di essa non v'è comunque traccia nell'autografo.⁶⁰

Il terzetto, scandito in due strofe pentastiche di ottonari a rima alternata, con ultimo verso tronco, ripropone, come si anticipava, una situazione di conflitto irrisolto, di 'stallo' drammaturgico ed è sintesi dei conflitti determinatisi nella prima parte della serenata.


Polifemo minaccia di vendicarsi su Galatea, se questa non ne accetterà l'amore; Galatea si chiede perché egli le usi tanta crudeltà; Aci rassicura la fanciulla rinnovandole il suo amore e la sua volontà di proteggerla: "Idol mio, deh non temer!" (v. 199). Nella seconda strofa il ciclope rinnova le sue minacce, Galatea lo apostrofa con epiteti di spregio e aggiunge, caustica, che sempre ne irriderà l'amore, mentre Aci la invita a sopportare e a sperare nella futura felicità.

Il contrasto di caratteri e stati d'animo induce il Sassone a concepire il terzetto come uno brano che, per densità di scrittura ed esiti espressivi, si pone come uno dei vertici della serenata. Un'aura drammatica permea la pagina, impiantata nelle tonalità di Si minore e Fa \sharp minore, increspata da passaggi dissonanti e resa spigolosa dal contrasto motivico che connota i personaggi.

Il terzetto non è organizzato con la forma del 'da capo' (come già il duetto iniziale) ma in esso è comunque possibile individuare una bipartizione fondamentale, coincidente con le due strofe e segnata, dopo la seconda enunciazione della prima strofa, dalla

⁶⁰ Nell'autografo della cantata *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, dopo il duetto "Scherzano sul tuo volto" Händel ha scritto "Il Fine della Parte Prima della Cantata". Ciò potrebbe far pensare che la serenata non recasse indicazioni simili.

cadenza perfetta nel tono della Dominante. All'interno di questi due blocchi sono individuabili altre scansioni: tre nell'intonazione della prima strofa e due nell'intonazione della seconda.

Prima di entrare nel livello microstrutturale, sarà utile ricordare che, nella macrostruttura, due sono gli elementi che governano la logica compositiva: il *contrasto* motivico e timbrico che oppone Polifemo ai due innamorati; la *coesione* dovuta alla presenza di una bellicosa cellula anapestica  che scorre in tutta la densa tessitura del terzetto.

Al livello della microstruttura osserviamo, nelle due intonazioni della prima strofa (vv. 1-5: a', a"), tre blocchi fondamentali: entrate solistiche di Polifemo (mis. 1-6), di Galatea e Aci (mis. 6-10), canto simultaneo dei tre personaggi (mis. 11-19).

Polifemo entra solo, non preceduto da un ritornello introduttivo, intonando una frase vocale (mis. 1-6) in cui l'iniziale figura anapestica (α) ritorna a più riprese all'interno di una progressione discendente, con salti di 8^a e 11^a (mis. 3), della progressione scalare ascendente (mis. 4-5) e in cadenza (mis. 5-6).

L'ira minacciosa del ciclope è musicalmente tradotta – nelle prime battute così come nel prosieguo del terzetto – con un'enunciazione sillabica di effetto declamatorio, con salti dal registro acuto al grave, e passaggi melismatici in forma scalare. Violini e bassi *all'unisono* conferiscono al dettato della linea vocale un'ulteriore sfumatura grottesca e minacciosa.⁶¹ La cadenza perfetta di Re maggiore, con salto d'ottava sul V grado ne suggella in modo netto l'aggressiva assertività (Es. 16).

Galatea entra intonando il suo distico su brevi incisi (β) di carattere interiettivo, interrotti da pause, che contrastano con la 'feroce' quadratura della frase di Polifemo; essi tuttavia mantengono la figura anapestica iniziale (mis. 7), ripresa anche da Aci in frammenti di scale discendenti (γ mis. 8-9) che trovano ricomposizione nella cadenza perfetta di La maggiore. La figura ritmica anapestica, che circola come una corrente continua, accomuna – pur nella diversità di 'affetti' e di linee melodiche – i due innamorati a Polifemo in una medesima condizione di agitazione (Es. 17).

Le entrate di Galatea e di Aci sono connotate anche da efficaci strategie timbriche e armoniche: il timore e lo smarrimento della ninfa vengono sottolineati dalla

⁶¹ Sulle valenze drammaturgiche dell'aria "all'unisono" cfr. MARCO BEGHELLI, *L'aria "all'unisono": un topos musicale o drammaturgico?*, in *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face Bianconi, Firenze, Olschki, («Chigiana», XLVI), di prossima pubblicazione.

modulazione alla tonalità relativa minore, dalla conclusione con una cadenza sospesa, e dalle entrate dell'oboe e della viola soli (mis. 7-8), le cui linee creano due dissonanze 2^a (maggiore e minore), con effetto di 'vuoto' armonico e di improvvisa, raggelata rarefazione dell'ordito.

The musical score is for a scene involving several characters. The instruments listed are Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Aci, Galatea, Polifemo, and Basses (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score includes vocal lines for Aci and Polifemo with Italian lyrics. The lyrics for Polifemo are: "Pro-ve-rà lo sde-gno mi - o chi da me non chie-de a-mor, lo sde-gno mi - o pro-ve -". The lyrics for Aci are: "Per - ché, rà, pro-ve-rà chi da me non chie-de a-mor,". The score also includes a performance instruction: "*) Ausführung / Performance: ♪ ♪".

Esempio 16

L'intervento, protettivo e rassicurante, di Aci è sostenuto dal più solido timbro dei bassi e armonicamente si conclude con una quadrata cadenza perfetta in La maggiore (Es. 17).

7

I-dol mi - o, i-dol mi - o, deh, non te -
 fie - ro? Per-ché, oh Di - o, con-tro me tan-to ri - gor,

10

mer, deh, non te - mer, deh, non te - mer, i - dol mio, deh, non te - mer,
 con - tro me tan - to ri - gor, oh Di - o, oh Di -
 pro - ve - rà lo sde-gno mi - o chi da

*) Autograph: 
 **) Quelle B / Source B:  mer i - dol mi - o

Esempio 17

Dopo queste prime due sequenze, di carattere solistico (Polifemo) e dialogico (Galatea e Aci), inizia la sezione di canto a tre voci (mis. 10-11), nella quale Händel caratterizza sentimenti e personaggi tramite le risorse del contrappunto.

The image displays a musical score for two systems, labeled 13 and 16. Each system consists of six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves.

System 13:

13
i - dol mi - o, non te - mer, no, no, no, non te - mer, non te-mer, non te
- o, per - ché, per - ché, per - ché, per - ché, o fie - ro, per - ché, o fie - ro,
me non chie-de a - mor, non chie - de a - mor, pro-ve-rà lo sde - gno mi - o, pro-ve-rà, pro-ve-rà,

System 16:

16
mer, i - dol mi - o, non te - mer, no, no, no, non te - mer, no, no, no, non te
o fie - ro, per-ché, oh Di - o, per - ché, oh Di - o, per-ché, oh Dio, tan - to ri -
pro-ve-rà chi da me non chie - de a - mor, pro-ve-rà lo sde - gno mi - o chi da me non chie-de a -

Esempio 18

I due innamorati cantano in contrappunto due motivi, Aci una figura in forma di progressione scalare discendente di semicrome (mis. 10), Galatea un motivo puntato in valori di semiminime (mis. 10) il cui ritardo genera una dissonanza di 2^a maggiore con la linea di Aci, e ripropone la figura anapestica, la stessa che, nella battuta successiva, riappare nella frase di Polifemo, già impegnato nella seconda enunciazione della prima strofa.

Ma Aci e Galatea oltre che dalla tessitura acuta che li accomuna, sono anche uniti dal fatto che, nel momento di acme della prima sezione, Aci, preceduto dall'oboe, intona l'ultimo motivo di Galatea (mis. 17) facendone propria l'emozione, e toccando la propria nota più acuta (La³) sulla Dominante di Fa[#] minore. (Es. 18) Il raggiungimento di questo vertice è preparato anche dalla ricomparsa della figura tensiva anapestica nelle tre voci (emblema della psicomachia che si va svolgendo) il cui addensamento è accresciuto, con effetto di 'crescendo', dall'ingresso dei violini e della viola, che introducono disegni autonomi. Una finezza di scrittura è quella di interrompere la potenziale progressione discendente che ci si aspetterebbe sul disegno di Aci (mis. 17-18), una delusione delle attese che pare intesa ad evitare un eccessivo calo della tensione melodica, ritmica e armonica che si è fino a quel punto accumulata. È un passo che Händel cerca di mantenere aspro e drammatico (Es. 18).

La sezione in cui hanno luogo le progressioni, che scaricano la tensione accumulata, è la seconda strofa, le cui due intonazioni (b', b'') sono più chiaramente isolabili e pressoché identiche nel contenuto musicale. Polifemo, ostinato, ripete in modo sillabico il suo motivo di crome in progressione ascendente modulante (mis. 19-22); Galatea e Aci reiterano, scambiandoseli in progressione discendente, i motivi (δ e ε) già uditi nella sezione precedente (mis. 20-24). L'effetto drammaturgico è quello di un fronte compatto costituito da Aci e Galatea che specularmene si scambiano i motivi e da quello di un nemico che loro si oppone, che canta un motivo contrastante (ζ), nella tessitura grave, radoppiato dai bassi (mis. 19-22).

Dal punto di vista dei rapporti di forza i due giovani sembrano prevalere, poiché in entrambe le intonazioni della strofa (b' e b'') il loro canto si chiude dopo quello di Polifemo, loro è l'ultima parola. Un ritornello strumentale, di carattere contrappuntistico, in cui violini primi e secondi riprendono il motivo di Aci e di Galatea, suggella il terzetto, con effetto di drammatica concitazione.

Recitativo, Polifemo “Ingrata! Se mi nieghi” Sol maggiore – Sib maggiore

11) Aria, Polifemo, “Fra l'ombre e gl'orrori” 7abcx' abcx'

Basso, flauto dolce, violini I e II con sordini, viola, violone grosso senza cembalo

Mib maggiore, C [Adagio]

Sezioni	A		B	A <i>Da capo</i>
Versi	a' 1-4	a'' 1-4	b' 5-8	
Armonia	I-V	I	vi-ii-iii	
Motivi	α	γ	δ	

Una sequenza assai concitata segue il drammatico terzetto: dopo generiche intimidazioni, Polifemo minaccia di ottenere con la violenza la gratificazione amorosa negatagli; quando tuttavia, non curandosi dei velleitari moniti di Aci, tenta di cingere la ninfa, ella, dopo aver esclamato di preferire la morte e pregato il padre Nereo di castigare il prepotente, si sottrae allo stupro gettandosi in mare.

Sulla rupe rimangono Polifemo, che maledice il suo destino, e Aci che trae un sospiro di sollievo. La concitazione di un recitativo dialogico e dinamico (il tentativo di Polifemo di abbracciare Galatea, l'opposizione di Aci, il tuffo dalla rupe di Galatea) è tradotta da Händel con un itinerario armonico scandito da frequenti modulazioni (Sol, mi, re, la, Fa, Sib, Mib, fa, do, sol, do, Sib), che evidenziano le svolte imprevedute dell'azione e i concitati movimenti delle passioni.

Nella successiva aria, costituita da due quartine di settenari a rima replicata, Polifemo dà voce al suo sbigottimento utilizzando il paragone, tipico nella poesia per musica, della farfalla notturna. Come l'insetto, spentosi il lume intorno al quale volteggiava, giace confuso nell'oscurità, privo del precedente diletto, così il ciclope non trova pace per la perdita improvvisa della fanciulla.

La *dispositio* degli 'affetti' ha sino a questo punto definito un *ethos* declinato in sentimenti di ira bellicosa (cfr. le arie "Sibilar l'angui d'Aletto" e "Precipitoso") o di risentimento amoroso ("Non sempre, no crudele"). Nell'aria in esame lo vediamo piegato in un sentimento di ingenuo stupore, di fanciullesco smarrimento.

Con mezzi musicali essenziali il compositore 'dipinge' questa ulteriore declinazione caratteriale, ma continua pure a evidenziare l'aspetto tracotante e superbo del ciclope. Elementarità melodica, semplicità armonica, impervi salti dalle estremità del registro grave all'acuto, persistenza della linea vocale nella tessitura acuta sono gli elementi

attraverso i quali Händel costruisce un'aria singolare per fascino melodico, virtuosismo vocale e colore strumentale.

The musical score for Example 19 is written for a vocal soloist and a chamber ensemble. The instruments are Flauto dolce, Violino I, Violino II, Viola, POLIFEMO (likely a cello or double bass), and Contrabbasso. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each containing five staves. The vocal line is in the top staff of each system, with lyrics in Italian. The instrumental parts provide a rich accompaniment, with the strings playing a steady eighth-note pattern and the woodwinds and strings adding melodic and harmonic interest. The lyrics are: "Fra l'om - bre e gl'or - ro - ri, fra l'om - bre e gl'or - ro - ri far - fal - la con - fu - sa, già spen - ta la fa - ce, non sa mai go - der, non sa mai go - der, far - fal - la con -".

Esempio 19

Nella sezione A, la prima intonazione della strofa avviene su un motivo triadico (α), un arpeggio di crome discendenti due volte iterato, che pare esprimere la stolido meraviglia del gigante nell'atto di paragonarsi ad una smarrita farfalla notturna. Il decorso melodico della frase procede poi attraverso continui ed amplissimi salti fra

registro acuto e grave: Sib¹-Fa³ (mis. 5), Fa³-Fa¹ (mis. 6-7), Re³-Fa¹ (mis. 7), che paiono superbe esibizioni di vigoria fisica. Violini e viola, flauto dolce, con entrate in canone rispetto alla voce, ripetono il motivo α, il cui profilo ritmico mantengono nel corso dell'intera aria, cagionando un effetto di stupita sospensione. In tale direzione è utilizzata anche l'armonia, attraverso un pedale di Tonica che sostiene la doppia enunciazione del primo verso e procede poi con un semplice decorso I-V.

Nella seconda intonazione della quartina, Polifemo inverte l'ordine del testo e intona su un nuovo motivo (β) prima il v. 2 – sulla parola “farfalla” archi e flauto eseguono ripetuti trilli, figura allusiva al battere delle ali – poi il v. 1 su una progressione di un'ottava completa, con un effetto elementare e un po' goffo. La frase si chiude con movenze cantabili che terminano con la nota più acuta della sezione, un impervio Sol³ seguito da acrobatici salti (Sol³-Sib¹, Sib²- Mib¹ mis. 15). Questa vocalità nel registro acuto, spesso ai limiti delle possibilità vocali del basso (probabilmente da eseguire in falsetto) è potenziale vettore di significati ironici: il terribile e abnorme ciclope innamorato è come se volesse uscire dal registro grave e volesse emulare la grazia e la tessitura acuta di una voce di tenore. Dunque quello di Polifemo è un canto che è sia dimostrazione di potenza, sia invidia per una voce e un'identità (quella del tenero innamorato) che non gli appartengono (Es. 19).

Nella breve sezione B il ciclope intona la seconda strofa su un motivo (γ), in forma di arpeggio discendente derivato dal motivo iniziale (α), accompagnato da un'armonia che si rabbuia e che si mantiene costantemente in tonalità minori. Il colore armonico, la tessitura acuta, un ‘terribile’ La³ (nota più acuta dell'aria), i salti abissali (La³-Re¹) conferiscono alla sezione una sfumatura drammatica, che ben si attaglia alle parole di Polifemo, il quale, inconsapevolmente, sta pronunciando una sorta di tragica profezia (Es. 20).

Così fra timori
quest'alma delusa
non trova mai pace
né spera piacer.

19 st'al - ma de - lu - sa non tro - va mai pa - ce, né spe - ra pia - cer, né

22 spe - ra pia - cer non tro - va mai pa - - -

25 - - - ce, né spe - ra pia - cer. Fra l'om - bre e gl'or -
dal segno

Esempio 20

Recitativo, Aci “Ma che? Non andrà inulta” Sol minore – Sol minore

12) Aria, Aci, “Qui l’augel da pianta in pianta” *8aax' bbx'*

Soprano, oboe, violino I e II, viola, violoncello, b. c

Do maggiore, 6/8 [Andante]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a' 1-3	a" 2-3	<i>Rit.abbr.</i>	b' 4-6	b" 4-6	
Armonia	I	I-V	V-I	I	vi-iii ~	vi	
Motivi	α β	α	β	α'	α		

Polifemo, ripresosi dallo stato di stupore e tristezza per la fuga di Galatea, ora ne comprende il senso di sprezzante ripulsa; Aci lo invita inutilmente a rivolgere verso di lui la sua ira, ma il ciclope non l’ascolta e si allontana. Il giovane rimane solo in scena, si dispera e prega le stelle di concedergli di vedere un’ultima volta l’amata prima di morire. Armonicamente lineare è l’intervento di Polifemo (Sol minore, Fa maggiore), deciso a vendicarsi; più tormentato quello di Aci, che canta per lo più in toni minori, accompagnato da armonie di 7^a diminuita (mis. 10 e 14) e di 9^a di Dominante (mis. 17).

Aci, rimasto solo, contempla il sereno, arcadico paesaggio circostante in termini di contrasto e opposizione rispetto alla sua condizione emotiva. L’aria è costruita a partire da un paragone naturalistico: un uccello vola di frasca in frasca cantando il suo amore, ma è causa di dolore per il giovane che, sofferente e solo, non sa trovare pace. Polifemo ha appena trovato un equivalente in una goffa farfalla notturna, Aci lo trova in un grazioso e canoro “augel”.

Händel concepisce un’ampia aria di mimesi naturalistica, nella quale l’oboe e il violino I, sostenuti dagli archi a cinque parti, intessono un fitto dialogo che sembra alludere al canto di melodiosi uccelli. Il brano, nel tempo di danza pastorale e nel tono di Do maggiore, si apre con un ampio ritornello di carattere descrittivo (mis. 1-21), che espone il materiale tematico: un primo motivo danzante (α) enunciato dall’oboe solo e poi ripreso dagli strumenti, seguito da un motivo triadico (β) in forma di eco fra oboe e violino I, in cui gli intervalli di terza ricordano la stilizzazione musicale del canto del cuculo (Es. 21).

The musical score for Example 21 is written for a chamber ensemble. The instruments are Oboe, Violino I, Violino II, Viola, ACl (Alto Clarinet), Violoncello, and Contrabbasso/Cembalo. The score is in 3/4 time. The Oboe part features a melodic line with trills (tr) and a forte (f) dynamic. The Violino I and II parts have a similar melodic line, also marked f. The Viola part has a single note at the end of the first system. The ACl part is silent. The Violoncello and Contrabbasso/Cembalo parts have a bass line with a forte (f) dynamic. The second system of the score shows a continuation of the melodic lines, with a piano (p) dynamic marking and a 'solo' instruction for the Violino I part.

Esempio 21

La sezione A, di notevole estensione, è costruita sul medesimo materiale del ritornello, ora arricchito e amplificato da progressioni, da passaggi in eco fra violino e oboe e da lunghi melismi della voce in gara con gli strumenti. I vv. 1-3, contrariamente all'uso del compositore, sono enunciati integralmente una sola volta, con un decorso melodico imperniato sul motivo iniziale (α), seguito da passaggi melismatici in progressione (mis. 31-34, 39-43) e da giochi d'eco fra voce e strumenti (mis. 34-38).

La ripetizione della prima strofa, sul motivo β , non presenta la riesposizione completa della terzina, ma solo i vv. 2-3, intonati in una struttura di scambi fra voce e

oboe (mis. 49-53) e in un ampio passaggio melismatico sulla parola “cantar”. Quest’ultimo, al suo centro, presenta una messa di voce di ben dieci battute (mis. 55-64) – sulla quale l’oboe, i violini e il violoncello innestano un intarsio di figurazioni, culminanti in ripetuti garruli trilli dell’oboe – che costituisce il baricentro belcantistico dell’aria.

The image displays a musical score for Example 22, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 54 to 57, and the second system covers measures 58 to 61. The vocal line is prominent, featuring a melisma on the word "cantar" that spans across the systems. The instrumental accompaniment includes oboe, violin, and cello parts. The oboe part is characterized by trills (tr.) and a melismatic passage. The violin and cello parts provide harmonic support, with the cello part marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings.

Esempio 22

L’inconsueta estensione dei passaggi melismatici, i passaggi in eco, la procrastinazione delle cadenze conclusive dovuta ai passaggi in eco e alle progressioni cagionano una sorta di smarrimento dell’ascoltatore in un labirinto sonoro, in una selva risonante di canti di uccelli (Es. 22).

Nella sezione B, la pena di Aci, che invidia la letizia dell'uccello canoro, trova un equivalente musicale nelle tonalità minori (La, Mi, La), nella presenza di dissonanze fra voce e violino (mis. 96-100), nell'armonia di 6^a napoletana (mis. 99). Da un punto di vista architettonico, questa parte, benché costruita su una doppia enunciazione dei vv. 4-6, ha dimensioni più contenute (mis. 79-102). È di tipologia 'coerente' e presenta il motivo α nella tonalità relativa minore, sviluppandolo in forma di dialogo fra voce, oboe e violino. L'ordito, dopo la ricchezza concertante della sezione precedente, è soggetto ad una progressiva rarefazione: la voce di Aci in b' è raddoppiata dalla l'oboe, in b' è accompagnata dal violino, che esegue figurazioni di accompagnamento.

Recitativo, Galatea "Giunsi alfin, mio tesoro" La minore – Si minore

13) Aria, Galatea "Se m'ami, o caro" *5abcx' acbx'*

Contralto, violino I e II, violoncello I e II, b.c.

Mi minore, 3/4 [Andante]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b''	
		1-4	1-4		4-6	
Armonia	i	i	i	i	III-IV-III	
Motivi	α	β	γ	α'	δ	

Nel recitativo, Galatea ricompare davanti agli occhi di Aci dopo essersi rifugiata negli abissi marini per sfuggire a Polifemo. Confessa all'amante che avrebbe voluto morire e che un "destin tiranno" l'ha tenuta in vita. A queste tragiche parole Aci si dispera.

Il contenuto drammatico induce il compositore a scegliere una tavolozza tonale nei toni minori e una scrittura punteggiata da frequenti figure allusive: un salto di 7^a maggiore discendente sulla parola "profondo" (mis. 3), la patetica armonia di 6^a napoletana sulla parola "pietà" (mis. 10), l'intervallo di quinta diminuita sulla parola "atroce" (mis. 13-14).

L'aria di Galatea, scandita in due quartine di quinari, è di contenuto dolente: nella prima quartina la fanciulla invita Aci, in nome dell'amore che lui prova per lei, ad

abbandonarla nella sofferenza. Nella seconda aggiunge che la sua partenza è il modo in cui egli può consolare colei che l'amore (Cupido) fa soffrire per causa sua.

La solitudine, l'abbandono e i sospiri sono le parole tematiche dell'aria. Händel sceglie la tipologia dell'aria con violoncelli obbligati, strumenti il cui timbro scuro era spesso associato all'idea delle lacrime e della morte.⁶² Il breve ritornello strumentale in Mi minore è affidato ai due violoncelli soli, che esordiscono con un un sospirato-singhiozzante motivo (α mis. 1-2) di crome in contrattempo, figura ritmica che ritornerà in alcuni punti dell'aria.

Il carattere sospirato, di una linea melodica interrotta da pause, permea anche la frase vocale di Galatea: i vv. 1-2 sono intonati dal contralto con un procedimento 'antifonale', che vede un gioco di proposta e risposta fra il contralto, che propone una breve cellula motivica (β), e i bassi che rispondono con un disegno cadenzale (mis. 5-8). L'intonazione dei vv. 3-4 si focalizza sulla parola-chiave "sospirar", la cui semantica è figurata dai brevi melismi che increspano un frammento di scala discendente (mis. 10), dalla ricomparsa del motivo in contrattempo (α) nei violoncelli (mis. 11-13) che da essi si estende alla voce sul sintagma "a sospirar" (mis. 13-15), nonché dalla presenza di due cadenze sospese nella linea vocale. (mis. 13 e 17). La ripetizione dei vv. 1-4 avviene su una nuova cellula motivica (γ), di carattere iterativo, il cui breve respiro giunge alla stabilità della Tonica, non prima di aver indugiato in una cadenza d'inganno (mis. 23). La sezione A si chiude con un ritornello strumentale, in cui la sospirata figura in contrattempo (α), prima assegnata ai violoncelli, è ora intonata dai violini, il cui timbro accentua il carattere doloroso e 'piangente' (mis. 25-33).

Dopo una sezione iniziale dolente e malinconica, nella brevissima sezione B filtra un raggio di sole: taccino i violoncelli soli, queruli e piangenti, non compare il motivo sospirato in contrattempo (α), la voce, accompagnata dal violoncello e dal cembalo, propone nella tonalità relativa maggiore un nuovo motivo (δ), che si sviluppa in una frase modulante (Sol maggiore – La minore, Do maggiore, Sol maggiore) e si conclude con un melisma sulla parola "penar", seguito dalla conclusione sulla cadenza perfetta.

⁶² Cfr. *La Resurrezione*, le arie di San Giovanni "Caro Figlio! Amato Dio" con violoncello obbligato e "Quando è parto dell'affetto" con la viola da gamba obbligata; un esempio, di area emiliana, di aria con due violoncelli obbligati è l'aria "Come lagrima il cigno dolente" nell'oratorio *Il Martirio di Sant'Adriano* di Francesco Mamiliano Pistocchi, (Modena, 1692). Sull'aria col violoncello obbligato a Roma cfr. STEFANO LA VIA, *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, pp. 49-71.

Recitativo, Polifemo, Aci, Galatea “Qui su l’alto del monte” Re maggiore – Do# minore

14) Terzetto, Aci, Galatea, Polifemo “Dolce, caro amico amplesso” *8aax' bbccx'*

Soprano, Contralto, Basso, b.c.

Fa# minore, **C** [Adagio]

Sezioni	A	B	A'
Versi	a'	b' b''	a'
Aci e Galatea: duetto	1-3	4-5 6-8	1-3
Polifemo: recitativo	1-2	3-6 7-10	
Armonia	i-III	v III-VII	i
Motivi	α	β β	α'

Polifemo, nascostosi in un anfratto del monte per attendere il rivale, assiste al dialogo fra Aci e Galatea. Nell’aria precedente, la ninfa ha chiesto al giovane di abbandonarla, ma questi risponde di non poter esser felice lasciandola in una sofferenza della quale è anch’egli responsabile. Mentre Polifemo ascolta e trasale, Galatea afferma di soffrire volentieri per amore di Aci che, udite queste parole “di costanza e d’amor pegni veraci” (v. 288), le chiede di poterla finalmente baciare. Polifemo, la cui furia a tali parole si è fatta incontenibile, si ripromette di impedire il bacio uccidendo il rivale.

Il compositore ha intonato il testo in un recitativo assai attento all’effetto drammaturgico; si tratta del resto di un momento di intensa teatralità, poiché, su due piani paralleli, le dolci parole d’amore degli innamorati coesistono con le parole d’ira di Polifemo.

Questa atmosfera di continua tensione è musicalmente tradotta in più modi: l’itinerario armonico è punteggiato da frequenti svolte modulanti, da cadenze sospese (mis. 16) ed evitate (mis. 19-20), e dall’elusione delle cadenze perfette, collocate solo alla fine del recitativo, quando Aci chiede il bacio alla ninfa (mis. 27) e Polifemo enuncia il suo proposito omicida (mis. 29). In queste ultime battute del recitativo, il contrasto è sottolineato dalla successione ‘chiaroscurale’ di Mi maggiore per il giovane e di Do# minore per il ciclope, sulla cui esclamazione di dolore la linea del basso si muove con un aspro intervallo di 5^a eccedente.

Il duetto è una reciproca dichiarazione d'amore fra Aci e Galatea, nelle parole dei quali sono leggibili implicite indicazioni prossemiche e gestuali: la dichiarazione coincide infatti con un abbraccio struggente, un "Dolce, caro amico amplesso" (v. 1) che ha sui due amanti un effetto benefico e rigenerante. L'unione spirituale e fisica, la reciprocità degli affetti e dei gesti sono evidenziate nel testo poetico dalle sticomitie (v. 2 e v. 4) e dall'enunciazione 'a due' dello stesso verso (v. 3 e v. 8). Nella prima strofa sono descritti gli effetti del vicendevole abbraccio, nella seconda ha luogo la dichiarazione d'amore, sentimento che è inteso come dono reciproco all'insegna della costanza e della fedeltà. Nelle parole di Aci aleggia tuttavia la profezia di un tragico destino, allorché egli afferma "teco voglio e vita e morte" (v. 6).

Händel, con grande istinto drammaturgico, e in continuità con quanto è accaduto nel recitativo precedente, decide di attrarre dentro il duetto i primi dieci versi del successivo recitativo di Polifemo, strutturando così un anomalo terzetto. Il gigante, assistendo al trionfo dell'amore dei giovani, interviene tre volte con un 'a parte', nel quale augura loro ogni male, invocando i fulmini di Giove, il terremoto, l'onda del fiume infernale Cocito e lo sguardo pietrificante della Gorgone.

La componente strumentale è ora ridotta al solo basso continuo, che accompagna con figure di 'basso corrente' le voci di Aci e Galatea e con note tenute, proprie del recitativo, la linea vocale di Polifemo. La tonalità è quella, di uso raro, di Fa# minore, che secondo Mattheson "Anche se [...] porta ad una grande afflizione, questa è più amorosa e languida che letale" e "possiede un qualcosa di singolare e abbandonato a se stesso".⁶³ Una definizione che indubbiamente si attaglia alla situazione di tragedia imminente e di abbandono amoroso che contraddistingue il terzetto.

Come evidenziato nello schema iniziale, la forma del brano è riconducibile ad una struttura tripartita: A-B-A'.

Nella sezione A, Aci e Galatea intonano i vv. 1-3 in una frase che inizia con un motivo dattilico sulle parole "dolce" e "caro", enunciato in forma di dialogo seguito da uno sviluppo in cui le voci, per esprimere un medesimo stato d'animo, procedono per terze o per imitazione, fino alla cadenza perfetta nella tonalità relativa maggiore (mis. 1-7). La cellula motivica in testa alla frase è interrotta da pause di croma (mis. 2) o di semiminima (mis. 3), quasi a indicare i sospiri e la trepidazione degli innamorati (Es. 23).

⁶³ MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 251.

The musical score is for a scene from an opera, featuring four parts: ACI, GALATEA, POLIFEMO, and Continuo (Violoncello, Cembalo). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, with measures 1-3, 4-6, and 7-9 indicated.

System 1 (Measures 1-3):

- ACI:** Dol - ce a - mi - co am - ples - so al mio se - no,
- GALATEA:** Ca - ro a - mi - co am - ples - so, al co - re op -
- POLIFEMO:** (Silent)
- Continuo:** (Bass line accompaniment)

System 2 (Measures 4-6):

- ACI:** al mio se - no tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai vi -
- GALATEA:** pres - so, al co - re op - pres - so tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai
- POLIFEMO:** (Silent)
- Continuo:** (Bass line accompaniment)

System 3 (Measures 7-9):

- ACI:** - ta e fai go - der.
- GALATEA:** vi - ta e fai go - der.
- POLIFEMO:** In se - no del - l'in - fi - da e chi un ful - mi - ne m'of - fre ac - ciò l'uc -
- Continuo:** (Bass line accompaniment)

Esempio 23

Quando ci si aspetterebbe la ripetizione dei vv. 1-3, nel punto in cui il mesto e amoroso Fa[#] si è schiarito in La maggiore, fa la sua improvvisa entrata Polifemo (mis. 8-10), che intona le sue furenti domande in forma di recitativo, con bellicose figure anapestiche nella tessitura acuta (Mi³).

Dopo l'interruzione dell'ultima domanda del ciclope su una cadenza sospesa di La maggiore, il duetto riprende (sezione B mis. 10-12) con le parole "Tuo mi rendo, a te mi

dono” in Do[#] minore (motivo β); quando però il ciclope ode queste parole, interviene sovrapponendosi alla linea vocale di Aci, reiterando le guerresche figure anapestiche, con stentorea tessitura acuta e grotteschi salti dall’acuto al grave sulle parole “profondo” (Mi³ – Sol¹) e “abisso” (Re³ – Re¹); i salti, smisurati e sgraziati, sembrano alludere alla natura brutale e all’ira ferina del ciclope, e interrompono bruscamente la dolcissima cantilena dei due innamorati (Es. 24).

The musical score for Example 24 is presented in four systems, each with four staves. The first two staves of each system are for the vocal line (treble and bass clefs), and the last two are for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves.

System 1 (Measures 10-13):

10 Tuo mi ren - do, i - dol mio, fe - del ti so - no,
 A te mio do - no,
 ci - da? Né a far le mie ven -

System 2 (Measures 13-16):

13 det - te tuo-na Gio - ve im - mor - tai? Né del pro - fon - do si scon - vol - ge l'a -

System 3 (Measures 16-19):

16 son per te co - stan - te e
 bis - so? Né da' car - di - ni suoi si scuo - te il mon - do?

System 4 (Measures 19-22):

19 te - co vo - glio e vi - ta e mor - te, spe - ra, o bel - la, bel - la,
 for - te, spe - ra, o ca - ro, ca - ro,

Esempio 24

22

spe - ra e non te-mer.

spe - ra e non te-mer.

Né di Co - ci - to l'on - da ve - le - no - sa e fu - ne - sta

25

Dol - ce

to - glie al-l'em-pio il re-spi - ro? Dal gor - go - ne in - sas - si - to e an-cor non re - sta?

28

a - mi - co am - ples - so al mio se - no, al mio

Ca - ro a - mi - co am - ples - so, al co - re op-pres - so

31

se - no, tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai vi - ta e fai go - der.

tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai vi - ta e fai go - der.

Esempio 25

Nel terzo intervento di Aci e Galatea (mis. 18-22), le voci riespongono la seconda strofa procedendo con lo stesso motivo (β) interrotto poco prima dal ciclope, e concludendolo con una progressione discendente, increspata da ritardi e dissonanze, sulla cadenza perfetta di Mi maggiore. Polifemo compie il suo ultimo ringhiante

intervento, ribollente di ritmi anapestici, e chiude con una domanda sulla cadenza sospesa della tonalità d'impianto (mis. 22-27); a questo punto i due innamorati ripetono la sezione iniziale (A') in forma abbreviata e sembrano così avere la meglio, con la loro melopea amorosa, sul canto di guerra (mis. 27-34) del ciclope (Es. 25).

Recitativo, Polifemo “Or poiché sordi sono”

15) Aria, Aci, “Verso già l'alma col sangue” *8ax' ax'*

Soprano, violino I e II, viola, violoncello

Fa minore, **C**, [Adagio]

Sezioni	A				B		A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	b''	
		1-2	1-2		3-4	3-4	
Armonia	i	i	III~v-i	i	VII~III~v		
Motivi	α	β		α'	γ		

Nel prosieguo del recitativo, la cui prima parte (vv. 300-309) è stata inglobata nel precedente terzetto, a fronte dell'inutilità delle sue invocazioni, Polifemo, per non consumarsi nella disperazione, decide di scagliare contro Aci un pesante masso, che rotola a valle e lo ferisce mortalmente.

Il ciclope attacca il recitativo sopra un esteso pedale di Tonica (mis. 1-5), il cui effetto magniloquente è forse riconducibile al fatto che egli si sta rivolgendo alle divinità del cielo e degli abissi (sorde alle sue precedenti preghiere), cui allude rispettivamente con una tessitura acuta e con un periglioso salto di quasi due ottave sulla parola “abisso” ($Mi^3 - Sol^1$). Decide dunque di scagliare un enorme masso contro Aci e il disegno del basso continuo si anima, con funzione descrittiva, attraverso due progressioni melodiche discendenti, che alludono al rovinoso rotolare del macigno; la voce subito le ripete con un lungo melisma sulla parola “atterra”, toccando gli estremi del Mib^3 e del Mib^1 . Il gigante, trionfo per la sua micidiale potenza, chiude il melisma con cadenza perfetta di Mib maggiore, mentre Aci, ferito mortalmente, geme con un dolente intervallo di 7^a maggiore, e conclude il recitativo con una mesta cadenza a Do minore.

Violino I

Violino II

Viola

ACI

Violoncello

Ver - - so

già l'al-ma col san - gue, len-to pal - - pi - ta, len-to pal - pi - ta

il mio cor, len-to pal - pi - ta il mio cor, ver - so già l'al - ma col

Esempio 26

Il poeta ha concentrato l'agonia e morte di Aci nel breve respiro di due distici: nel primo, il giovane descrive l'avvicinamento della morte con la macabra metafora dell'anima 'versata' insieme al flusso di sangue, e con l'immagine del battito sempre più lento del cuore; nel secondo, condanna l'omicidio affermando che il venir meno della sua vita può esser "trofeo" di vittoria solo per un malvagio.

12

san - gue, len - to pal - pi - ta il mio cor.

16

Già la vi - ta man - ca e lan - gue per tro - feo d'em - pio ri - gor, per tro - feo d'em - pio ri -

19

gor, già la vi - ta man - ca e lan - gue per tro - feo d'em - pio ri - gor, per tro - feo d'em - pio ri - gor.

da capo

Esempio 27

Le immagini di morte ispirano al compositore una pagina permeata da alcuni stilemi dello stile tragico: la tonalità di Fa minore, che secondo Mattheson “sembra indurre una paura mortale, soave e serena, sebbene anche profonda e pesante [...] una malinconia nera [...] e vuole causare, a volte, paura o brivido”,⁶⁴ il timbro ‘raggelato’ di un accompagnamento ridotto a due violini, viola e violoncello senza il contrabbasso e il cembalo; un decorso armonico che insiste su un pedale di Tonica, dapprima con una

⁶⁴ MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 248.

‘gelida’ quinta vuota, poi con una successione di dissonanze di 2^a minore e di 7^a maggiore (mis. 1-3); il tetracordo discendente, stilema secentesco del *Lamento*, associato nella retorica musicale all’idea della sofferenza e della morte. Si tratta di procedimenti che Händel ha utilizzato anche nell’aria *De torrente* nel *Dixit Dominus* HWV 232,⁶⁵ scritto a Roma nel 1707, e che nel complesso, a livello timbrico e armonico, sembrano rimandare all’orizzonte espressivo delle Passioni tedesche.⁶⁶

La voce entra in modo anticipato, sul V grado che va a ‘Tonica’ dell’introduzione strumentale, dando luogo ad una struttura ‘sfrangiata’, senza soluzione di continuità rispetto all’introduzione. La prima frase vocale intona il v. 1 su un motivo (α) di grande bellezza melodica, il cui sviluppo procede (v. 2) con un decorso melodico e armonico che cagiona un accumulo di tensione grazie a una successione di cadenze evitate (mis. 8-13: Lab maggiore V \rightarrow VII,⁰ di Sib minore \rightarrow V⁷ \rightarrow V² di Mib maggiore \rightarrow V⁷ di Do minore \rightarrow I⁶ \rightarrow V⁶ \rightarrow V² di Fa minore \rightarrow I). Il raggiungimento della ‘Tonica’ di Fa minore con una cadenza perfetta conclusiva è ulteriormente procrastinato dal fatto che la voce intona la parola “palpita” con una figura di crome e pause di croma, che allude all’idea del progressivo rallentamento del battito cardiaco, così come allude a un senso di progressivo “spegnimento” il fatto che la ‘Tonica’, sulla parola “cor”, è raggiunta dalla linea vocale non sostenuta dagli strumenti (Es. 26).

La sezione B è di tipo ‘coerente’: il secondo distico è intonato due volte sopra un nuovo motivo (β), in Mib maggiore, con uno sviluppo modulante costituito da un’ampia progressione (discendente e ascendente), la cui conclusione è resa più drammatica dal raggiungimento della ‘Tonica’ di Do minore con cromatismo al basso (mis. 19-22) (Es. 27).

Recitativo, Galatea “Misera, e dove sono?” Do minore – Sol minore

16) Aria, Polifemo, “Impara, ingrata, impara,” 7abx’ bax’

Basso, b.c.

Sib maggiore, 3/8 [Allegro]

⁶⁵ GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Dixit Dominus*, a cura di Eberhardt Wenzel, Kassel, Bärenreiter, 1962, p. 73, mis. 1-6.

⁶⁶ Cfr. l’inizio della *Johannes Passion* (1724) di Johann Sebastian Bach.

Sezioni	A		B	A <i>Da capo</i>
Versi	a' 1-3	a'' 1-3	b' 4-6	
Armonia	I-V	I	vi-iii	
Motivi	α	α	α'	

Nel recitativo, Galatea, atterrita per quanto accaduto, rimane “torpida e semiviva” davanti al cadavere del suo amato e piange a “rivi” mentre ne riporta le ultime parole: “Così misero more | cuor che fedel non sa cangiar mai brama” (vv. 341-342). Il compositore sonorizza le parole disperate di Galatea con un percorso armonico modulante, punteggiato di armonie dissonanti (mis. 6-7, 17) o patetiche (6^a napoletana mis. 19) e da intervalli diminuiti nella linea del canto (mis. 4-5, 8-9, 18-19).

Deciso è il contrasto fra il drammatico recitativo e la successiva aria di Polifemo. Il ciclope è infatti esultante per aver sconfitto il rivale, e nella prima terzina schernisce la disperata Galatea esordendo con le sferzanti parole “Impara, ingrata, impara” (v. 1); indi prosegue ricordandole che questa è la conseguenza del di lei rifiuto verso chi le chiedeva amore. Nella seconda terzina la invita ad accusare se stessa e la propria durezza di cuore.

Con l’aria di Polifemo, la serenata si avvicina alla fine, e il compositore, raggiunto il momento di massima tensione drammaturgica nel terzetto e nell’aria di Aci morente, ora asseconda un rapido scorrere della vicenda verso la conclusione. Per tratteggiare Polifemo ‘esultante’ sceglie un’aria accompagnata dal solo basso continuo, in un danzante ritmo di minuetto veloce, quasi si trattasse di un grottesco e spietato ‘balletto’ del ciclope sul corpo del nemico.

L’*incipit*, costruito con la tecnica del motto, consente di sbalzare il sarcastico verso iniziale, che esprime la piena soddisfazione del gigante per aver punito Aci e la sdegnosa Galatea. Dopo la duplice enunciazione del motto (inframmezzata dall’intervento del basso continuo) sopra un motivo (α) che comprende l’elemento sillabico e melismatico, la frase procede con un esteso vocalizzo sulla parola “amor” (mis. 23-29), in forma di facile progressione discendente, che sembra esprimere la felicità feroce e rozza del ciclope o forse anche il suo farsi beffe di quell’amore che l’ha fatto sospirare fino a quel punto. Anche la seconda intonazione della strofa riprende alla lettera il motto, e procede con semplici progressioni (mis. 40-42, 45-47), che ulteriormente sembrano

allusioni all'indole di una creatura primordiale – “inumano” lo chiamerà Galatea fra breve – incapace di pietà e compassione.

POLIFEMO

Im - pa - ra, in - gra - ta, im - pa - - - ra,

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

7

im -

13

pa - ra, in - gra - ta, im - pa - - - ra, che fa l'es - ser ti -

19

ran - na con chi ti chie - de a - mor

26

con chi ti chie - de a -

32

mor, im - pa - ra, in - gra - ta, im - pa - - - ra, che

38

fa l'es - ser ti - ran - na, che fa

Esempio 28

La tessitura si muove nella fascia acuta, i modi della declamazione sono stentorei, privi tuttavia dei ‘mostruosi’ salti di due ottave e più che connotano le arie e i recitativi precedenti. D'altronde ora il ciclope non deve più dimostrare agli altri personaggi e a se stesso né forza né potenza; ora è solo impegnato nell'esternazione della sua gioia garrula,

dovuta alla rivincita che si è preso sui due giovani. Da un punto di vista delle architetture e delle simmetrie interne della serenata, l'aria, per metro poetico, accompagnamento, fraseggio, sembra una risposta alla precedente aria di Aci "De l'aquila gl'artigli".

L'arietta ha un che di conciso, frettoloso e 'superficiale'. L'accompagnamento del basso continuo, con cembalistiche figurazioni di accordi spezzati a mo' di basso albertino (possibile l'esecuzione solo tastieristica) è semplice nel profilo melodico, elementare nella struttura armonica, costituita com'è da statici scambi fra Tonica e Dominante (Es. 28).

La sezione B, breve, 'coerente', nel tono relativo minore, intona una sola volta per intero la strofa, su un motivo derivato da α , con stile sillabico: anche qui tuttavia il ciclope si sofferma, a mo' di sfregio finale verso la sofferenza di Galatea, sulla ripetizione della parola "lagnati", tre volte iterata in un gioco di assertive formule cadenzali.

Una siffatta aria pare dunque rispondere a due esigenze: espressione della gioia semplice e crudele del ciclope e necessità di velocizzare il ritmo drammaturgico in prossimità della fine della serenata.

Recitativo, Galatea "Ah tiranno, inumano!" Do minore – Sol minore

17) Aria, Galatea "Del mar fra l'onde" 5abcx' acbx'

Contralto, violini unisoni, b.c.

Mi maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'	
		1-4	1-4		5-8	
Armonia	I	I-V	V-I	I	ii-V	
Motivi	α	β		α	γ	

Nel recitativo, in gran parte intonato da Galatea, distinguiamo un'invettiva verso Polifemo, che si chiude con un giuramento di odio eterno, e una preghiera affinché il padre Nereo trasformi Aci in un fiume. Solo così ella potrà unirsi a lui quando il corso

d'acqua sfocerà in mare. Galatea dunque radicalizza il conflitto, mentre Polifemo – a riprova del suo primitivismo psicologico – le chiede se sarà possibile che ella possa “trovar pace”, ossia dimenticare la tragedia appena consumatasi (ed eventualmente accettare il suo amore!). Galatea risponde sprezzante, frustrando per l'ennensima volta le speranze del gigante.

Violino I, II

GALATEA

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

f

p

3

Del mar fra l'on - de per non mi -

6

rar - ti, fie - ro ti - ran - no, mi spin - - ge il duol, del mar fra

9

l'on - de per non mi - rar - ti, per non mi - rar -

12

- - - ti, fie - ro ti - ran - no, fie - ro ti - ran - no, mi spin - ge il duol, fie - ro ti -

Esempio 29

L'intonazione del recitativo evidenzia le tre sezioni: l'invettiva inizia con due drammatiche armonie di 7^a diminuita (mis. 1 e 3) e procede con cupe tonalità minori; l'invocazione al padre, dunque ad una divinità, è costruita – come già altri passi in cui v'è un riferimento agli dei – su due 'ieratici' pedali, di Tonica e di Dominante di Mi maggiore. La risibile richiesta di Polifemo e il rifiuto di Galatea sono declinati nelle 'accidentate' tonalità di Do# minore e Sol# minore.

L'aria "Del mar fra l'onde" è l'ultima di Galatea e della serenata. Nella prima quartina la ninfa enuncia il suo proposito, rivolgendosi direttamente a Polifemo, di rifugiarsi nel mare – ed è la seconda volta – per non vederlo mai più. Nella seconda, ella si dice consapevole che, quando ritornerà vicino a quella riva in cui il fiume Aci sfocia in mare, soffrirà per il ricordo del suo amato.

Händel ha strutturato l'aria in due sezioni contrastanti: della prima quartina evidenzia le idee di mare in tempesta e di ira della ninfa; della seconda, la sua malinconia all'idea che in quel mare ora giace Aci.

L'aria è introdotta da un breve ma energico ritornello strumentale (mis. 1-4), dominato da un tremolo (α) dei violini unisoni su note acute e gravi, figura che allude al mulinare dei marosi, così come all'ira di Galatea.

La prima quartina è intonata sopra un nuovo motivo (β), con declamazione sillabica e modulazione alla Dominante. Nella seconda intonazione è oggetto di melismi di agilità sulla parola "mirarti". Dunque due figure: sillabato di sdegno e virtuosismo di agilità dominano la sezione A, con una insistenza sulle parole-chiave "mirarti", oggetto di un fiammante vocalizzo in progressione ascendente (mis. 11-12), e "tiranno" (mis. 12-16), ripetuta quattro volte e oggetto di un acrobatico melisma (Es. 29).

La sezione B è 'divergente': la sofferenza di Galatea, che ripensa a quella riva come al luogo in cui ora si trova Aci diventato fiume, è resa con il cambiamento di tempo (3/4), di tonalità (Fa# minore) e di materiale tematico (motivo β). È un'oasi di malinconia, di introspezione in un'aria per il resto giocata sul virtuosismo e su effetti descrittivi.

Recitativo, Polifemo "Ferma... Ma già nel mare" Mi minore – La maggiore

18) Terzetto, Aci, Galatea, Polifemo, "Chi ben ama ha per oggetti" *8ax ax*

Soprano, Contralto, Basso, oboe, tromba I e II, violino I e II, viola, b.c.

Re maggiore, **C** [Allegro non presto]

Sezioni	A			B	A <i>Da capo</i>
Versi	a' 1-2	a'' 1-2	a''' 1-2	b' 3-4	
Armonia	I	I	I	vi-ii-v	
Motivi	α			α'	

Nell'ultimo recitativo, Polifemo rimane solo 'in scena': Galatea si è tuffata in mare ed egli assiste a una numinosa metamorfosi: Aci, cadavere, diviene fiume sotto i suoi occhi (o meglio, il suo 'occhio') e fluisce verso il mare. La nuova divinità fluviale mormora parole che Polifemo ode stupefatto e che riporta fedelmente: Aci fu sempre fedele a Galatea, la ama anche ora che è fiume, e continuerà a raccontare col mormorio delle acque la sua sventurata storia. Finalmente, con labbra d'acqua, e con migliore fortuna potrà baciare Galatea fra le onde e lavare, purificandola, la spiaggia che tinse col suo sangue.

Polifemo, di fronte alla prodigiosa metamorfosi e alle commoventi parole di Aci, sembra avere un rimorso di coscienza, un moto di quella pietà che fino ad allora gli è stata estranea, e si chiede come potrà continuare a vivere.

Il recitativo si divide in due sezioni: secco nei vv. 375-382, ove Polifemo parla in prima persona, accompagnanto, quando riporta le parole mormorate dal fiume Aci; il decorso armonico è in toni diesati, (Sol# minore, Fa# minore, Si minore).

Nel recitativo accompagnato (vv. 383-395) la voce è sostenuta dagli archi e dal basso continuo senza cembalo, con accordi in valori larghi. La numinosità del prodigio è sottolineata dal cambio di tonalità (Mi minore) e da un itinerario armonico che inizia con uno spettrale accordo di 7^a diminuita su pedale di Tonica e procede fra tonalità minori, con movenze tenebrose. D'altronde è il fantasma di Aci che parla, Polifemo si trova di fronte a quella che, oltre che metamorfosi, è anche un'apparizione d'oltretomba.

Il terzetto finale, una sorta di coro conclusivo esterno alla vicenda, ne sintetizza la morale: ama realmente solo chi ha come obiettivo l'amore fedele e la costanza (vv. 400-401); è questa una strada a volte dolorosa, percorrendo la quale tuttavia non manca la speranza di una futura felicità (402-403). Da un punto di vista drammaturgico è un lieto

fine di circostanza – obbligato in una serenata epitalamica – che tuttavia stride con l'esito funesto della vicenda.

The musical score for Example 30 is written for a chamber ensemble. It features the following parts:

- Oboe**: Plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.
- Tromba I**: Plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.
- Tromba II**: Rests throughout the passage.
- Violino I**: Rests throughout the passage.
- Violino II**: Rests throughout the passage.
- Viola**: Rests throughout the passage.
- ACI**: Sings the lyrics "Chi ben a - ma ha per og - get - ti fi - do a - mor, pu - ra co -" with a melodic line starting on G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.
- GALATEA**: Rests throughout the passage.
- POLIFEMO**: Rests throughout the passage.
- Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)**: Rests throughout the passage.

Esempio 30

Il terzetto inizia con un lapidario ‘motto’ di Acis che, raddoppiato all’unisono da tromba e oboe, enuncia il motivo (α) fondamentale,⁶⁷ subito ripetuto da Polifemo,

⁶⁷ La testa del motivo presenta una curiosa somiglianza con l’incipit del coro conclusivo “Questo è il fin di chi fa mal” nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart, cfr. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni* K 427, a cura di Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm, Kassel, Bärenreiter, 2006, p. 474. Si tratta

Galatea e dagli strumenti. Aci enuncia una seconda volta il motivo, Galatea e Polifemo si limitano a doppiarlo alla terza o alla sesta: un procedimento che sembra indicare che lui è l'eroe che si sacrifica per amore, a lui dunque il compito di intonare la morale conclusiva.

stan - za, chi ben a - ma ha per og - get - ti fi - do a - mor, pu - ra co - stan - za, chi ben

Chi ben a - ma ha per og - get - ti fi - do a - mor, pu - ra co - stan - za,

Chi ben a - ma ha per og - get - ti fi - do a - mor, pu - ra co - stan - za,

Esempio 31

probabilmente di una coincidenza, ma non è escluso che questo stilema melodico nel '700 avesse assunto una connotazione come formula di chiusura.

Semplice è il decorso armonico- melodico, costituito dal motivo iniziale seguito da un semplice schema di progressione. In questa tuttavia sembra aver luogo un ultimo *match* fra i due personaggi maschili: il disegno di progressione è per Aci un melisma sulla parola “ama”, che si chiude con una nota tenuta acuta (La³), sotto la quale Polifemo esegue a sua volta, sulla stessa parola, una figurazione melismatica, meno estesa e priva dell’acuto finale. Da un punto di vista musicale e morale ‘vince’ Aci, vince l’amore fedele e costante sull’amore possessivo e furioso di Polifemo (Es. 30, 31, 32).

The musical score for Example 32 consists of seven staves. The first three staves are instrumental, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a vocal line with lyrics: "a - - - - - ma, chi ben a - - - - -". The fifth staff is another vocal line with lyrics: "chi ben a - - - - - ma,". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "chi ben a - - - - -". The seventh staff is an instrumental line. The score is marked with a '10' at the beginning of the first staff.

Esempio 32

5. *Proposte di lettura drammaturgica*

Insieme alla cantata dialogica *Clori, Tirsi e Fileno*, la serenata *Aci, Galatea e Polifemo* costituisce la composizione più articolata, per estensione e struttura. La presenza di tre personaggi, l'aspro conflitto che oppone i due amanti al ciclope, l'entrata differita di Polifemo, il gioco delle entrate e delle uscite che determina uno sdoppiamento di piani di cognizione della realtà, la morte di Aci nella sezione finale sono elementi che danno luogo a un piccolo intreccio, il quale conferisce alla serenata uno specifico dinamismo teatrale. È questa una caratteristica accentuata anche dalla presenza di momenti di acme drammaturgica, coincidenti con il terzetto centrale e con il duetto fra Aci e Galatea interrotto dagli 'a parte' di Polifemo. A una logica teatrale rimanda pure il fatto che il librettista, dopo l'uccisione di Aci, ha posto una sorta di 'dissolvenza' diegetica: la serenata non si conclude infatti con l'epilogo tragico, ma continua dapprima con recitativi e arie di Polifemo e Galatea poi, dopo la fuga finale di questa verso il mare, con un recitativo conclusivo del ciclope che, rimasto solo 'in scena', ode la voce dell'ombra di Aci trasformatosi in fiume.

Händel concepisce la drammaturgia della serenata sotto il segno del 'contrasto'. Il compositore struttura infatti una contrapposizione fra i due amanti e il ciclope a diversi livelli di connotazione musicale. La 'dismisura' è la dimensione costante di Polifemo: in termini di mera estensione delle arie, le 144 misure dell'aria d'esordio "Sibilar l'anguis d'Aletto" non sono eguagliate da alcuna aria dei due amanti (Aci raggiunge le 102, Galatea le 79); in termini di scrittura vocale, le impervie colorature dell'aria di esordio di Polifemo e i salti smisurati – grotteschi e inumani – dell'aria "Tra l'ombre e gli orrori" non trovano l'eguale nei passi di coloratura dei due giovani amanti, i quali non si spingono mai ad un simile livello di 'mostruoso' virtuosismo. Anche sul piano della connotazione timbrica, l'aggressivo Polifemo è memorabilmente associato al clangore delle trombe concertanti, mentre il delicato e pastorale timbro dell'oboe caratterizza ben due arie a testa di Aci e di Galatea; ("Sforzano a piangere", "Benché tuoni e l'etra avvampi" di Galatea, "Che non può la gelosia" e "Qui l'augel da pianta in pianta" di Aci). Oltre al timbro, intervengono anche particolari relativi all'ordito delle singole arie: memorabile è il pedale di Tonica del "violone grosso" dell'*incipit* dell'aria di Polifemo

“Tra l’ombra e gli orrori”, che con la sua stasi in una nota grave evidenzia la smisurata escursione dell’arpeggio della linea vocale.

Le dinamiche dei rapporti di forza fra Polifemo, il persecutore e Aci, il salvatore di Galatea, sono evidenziate anche nella dimensione globale di un confronto/contrasto nella *dispositio* delle arie. Le preponderanti forze, destinate a prevalere, del ciclope si manifestano nel timbro e nell’ordito delle arie con le quali i due si ‘sfidano’, ma con forze impari: l’aria con la quale Aci si contrappone a Polifemo “De l’aquila gli artigli” paragonandosi a un aquila che attacca una serpe è una breve e aggraziata aria in La maggiore accompagnata dal solo basso continuo, incastonata fra due ostentazioni di potenza di Polifemo, quali la sua guerresca aria d’esordio con trombe obbligate e la furiosa aria di tempesta “Precipitoso”. Lo scontro fra i due avviene tuttavia su diversi piani. Se Aci perde nel confronto ‘di forza’, vince come amante. Alla breve e grottescamente languorosa aria “Tra l’ombra e gli orrori”, il giovane si contrappone con la grazia pastorale di “Qui l’augel da pianta in pianta”, un’estesa aria pastorale, impreziosita dai raffinati interventi solistici dell’oboe e del violino. È nell’espressione dell’umanità che Aci vince – anche musicalmente – il ferino gigante: cosa che avviene in modo evidente nel *pathos* tragico della sua aria-lamento “Verso già l’alma col sangue”.

Una *ratio* teatrale orienta le scelte compositive di Händel anche sul piano delle arcate drammaturgiche che attraversano la serenata, determinate da procedimenti di accrescimento o di allentamento della tensione. Nella prima parte, preceduto da una fanfara di trombe, il recitativo accompagnato di Aci, punteggiato da concitati tremoli di semicrome, prepara il temuto ingresso di Polifemo; nella parte finale, con effetto opposto di ‘dissolvenza’, dopo il momento di acme tragica rappresentato dall’aria di Aci morente, Polifemo intona il suo ‘peana’ di vittoria in forma di breve aria, accompagnato dal solo continuo, mentre Galatea preannuncia la sua volontà di gettarsi in mare con una brevissima, quasi aforistica, aria con violini unisoni. L’effetto di ‘decrecendo’ drammaturgico procede ancora quando Polifemo, rimasto solo sulla riva del mare, intona un esteso recitativo accompagnato in cui riferisce il portento a cui ha assistito, nel quale Aci, trasformato in fiume, ha pronunciato per l’ultima volta parole di amore e fedeltà per Galatea.

Al vertice delle arcate drammaturgiche Händel colloca i numeri d’insieme, veri momenti nevralgici collocati al culmine di processi di intensificazione emotiva ed

espressiva. Nel primo terzetto, collocato circa alla metà della serenata, il conflitto di Polifemo con Galatea e Aci trova una prima acme: minacce di violenza del ciclope, rassicurazioni di Aci, incredulità e rifiuto di Galatea si contrappongono nei veloci scambi dialogici. Händel conferisce ai personaggi un effettivo rilievo ‘tragico’ – degno della fine di atto in un dramma per musica – strutturando una pagina basata sul più vivo contrasto melodico e timbrico, potenziato nelle sezioni di canto simultaneo da un sapiente intarsio contrappuntistico.

Nel secondo terzetto Händel, con raffinato istinto drammaturgico si spinge oltre e interviene sul dettato del libretto. ‘Attira’ infatti nel duetto segmenti del successivo recitativo del ciclope che, non visto dagli innamorati, prorompe in un ‘a parte’ furente e disperato, generando così un marcato contrasto con le languide melodie di Aci e Galatea. Anche in questo, come nel precedente numero d’insieme, Händel applica al genere celebrativo della serenata dispositivi drammaturgico-musicali propri del dramma musicale, guidato da una concezione del ‘drammatico’ inteso come scontro di passioni e personalità, alle quali la musica può infondere nuova e potente vita, anche forzando le intenzioni del librettista.

Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro HWV 1431. *Introduzione*

La serenata a tre voci *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143, la seconda composta da Händel in Italia, fu eseguita a Roma il 9 settembre del 1708, nemmeno due mesi dopo la serenata *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72. Le due composizioni formano una sorta di ‘dittico’, rappresentativo delle due fondamentali tipologie di serenata: allegorico-encomiastica la prima, mitologico-drammatica la seconda.

Nel novero delle sei composizioni oggetto del presente studio, *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* è la terza per dimensioni del testo poetico (177 versi) dopo *Aci, Galatea e Polifemo* (403 versi) e dopo la cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96 (234 versi). Nella produzione del 1708 essa costituisce, per dimensioni e impegno compositivo, la terza composizione dopo *La Resurrezione* HWV 47^a e *Aci, Galatea e Polifemo*.

2. *Fonti, datazione, committenza*

Nella produzione degli anni 1706-1710, la serenata HWV 143 è – allo stato attuale delle ricerche – una delle meglio documentate. Sono pervenuti l’autografo musicale,¹ una copia romana coeva² e – caso unico fra le serenate e cantate italiane di Händel – il libretto a stampa, pubblicato in occasione della prima esecuzione.³ Disponiamo inoltre dei documenti contabili della famiglia Ruspoli, relativi al conto del copista, dello stampatore e del violinista “in ruolo” Silvestro Rotondi, responsabile dell’ingaggio dei musicisti esterni.⁴

La data della prima esecuzione, indicata nei documenti contabili nella sera del 9 settembre 1708, è confermata dal frontespizio del libretto: «OLINTO | PASTORE ARCADE | ALLE GLORIE DEL TEBRO | *Serenata à trè Voci.* | fatta cantare dal Sig.

¹ GB-Lbl, R.M.20.e.2. ff. 30-47.

² D-MÜs, Hs.1914 I, ff. 1-56.

³ I-Rvat, RG Miscell. A.33. int.1 bis e I-Vmc Misc. Valm 018.15.

⁴ URSULA KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349: 342.

Marchese RUSPOLI | la sera delli 9. Settembre 1708. | IN ROMA MDCCVIII»
(Figura 1).

La Kirkendale attribuisce il testo poetico al marchese Ruspoli (forse influenzata dall'indicazione che figura nel catalogo della Biblioteca Apostolica Vaticana), ma l'ipotesi non è suffragata da alcuna prova documentale. Il componimento è probabilmente riconducibile all'*entourage* della famiglia Ruspoli, all'interno del quale un candidato potrebbe esser l'abate Francesco Xaverio Mazziotti, secondo la Kirkendale autore anche della cantata HWV 83.⁵ L'abate Mazziotti era stato precettore del primogenito Bartolomeo Ruspoli, allora decenne, cui fu conferito il comando (onorifico) del Reggimento "Colonnella Ruspoli".⁶

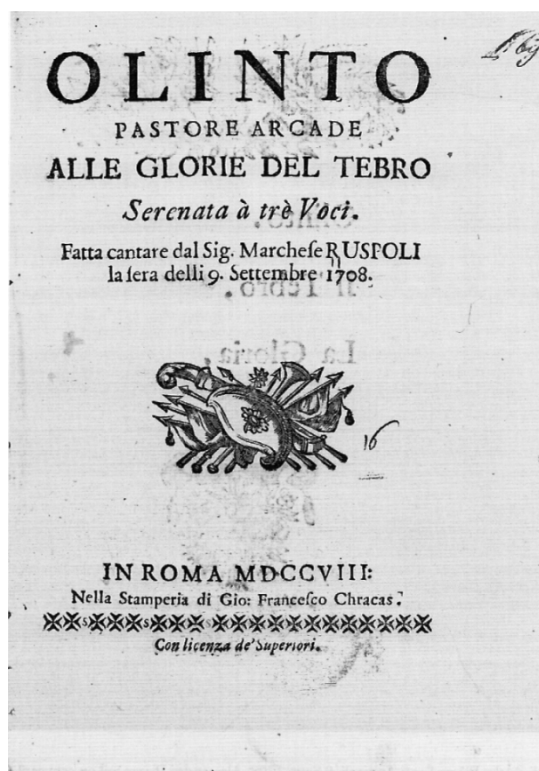


Figura 1. Frontespizio del libretto della serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* (I-Rvat. R.G. Miscell. A. 33)

⁵ *Ibidem*, p. 366.

⁶ L'abate potrebbe essere individuato nel quadro di Alessandro Piazza che raffigura la sfilata del reggimento sotto il palazzo del marchese Ruspoli, cfr. Figura 3. Secondo la Kirkendale l'abate Mazziotti sarebbe il quarto dei personaggi sulla prima linea, alla sinistra della porta, (*Handel with Ruspoli* cit., p. 401). La denominazione "colonnella" sottintende "bandiera colonnella", il vessillo portato da un alfiere che seguiva il colonnello e che ne indicava la posizione nello sfilamento e nello schieramento.

Händel, dopo il rientro da Napoli nella seconda metà di luglio, fu nuovamente ospite del Ruspoli e dovette partecipare, in qualità di direttore al cembalo, alla prima esecuzione. Come di consueto, il suo nome non appare nella nota delle spese per i musicisti, ma la sua presenza a Palazzo Bonelli, quale compositore ospite, è confermata dai conti del “maestro di casa” Angelo Valeri, relativi alle “spese cibarie” dei mesi di luglio e agosto e ai primi undici giorni di settembre.⁷

Dopo questa data, la sua presenza a Roma non è documentabile, ed è probabile che, come già accaduto nell'autunno 1707, il compositore si fosse recato a Firenze, presso la corte medicea, indi alla villa di Pratolino, per assistere al consueto corso di recite promosso dal Gran Principe Ferdinando III.⁸

I documenti contabili consentono di ricostruire l'organico della prima esecuzione e indicano (i musicisti di casa, come di consueto non sono menzionati) tre violinisti e un suonatore di tromba. Sappiamo tuttavia che i musicisti in “in ruolo” nel settembre 1708 erano i seguenti:⁹

- | | |
|----------------|---|
| - violini: | Domenico Castrucci |
| | Silvestro Rotondi (<i>alias</i> Silvestrino) |
| - violoncello: | Giuseppe Peroni |
| - contrabbasso | Bartolomeo Cimapanè |
| - soprano | Margherita Durastante |

I quattro strumentisti ingaggiati per l'occasione furono:¹⁰

- | | |
|------------|---|
| - violini: | Giovanni Ciambelli ¹¹ |
| | Carluccio “allievo del Signor Olm” (probabilmente Carlo Coraschi) ¹² |
| | Alfonso del violino (Alfonso Poli) ¹³ |

⁷ *Ibidem*, p. 340-342.

⁸ CARLO VITALI, *Italy – Political, Religious and Musical Contexts*, in *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 24-44: 42.

⁹ URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CXIV), pp. 437-39.

¹⁰ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., pp. 361-415: 342.

¹¹ Il suo nome è attestato più volte nelle orchestre del marchese Ruspoli, cfr. *ibidem*, pp. 310, 332, 340, 342.

¹² KIRKENDALE, *Antonio Caldara* cit., p. 442.

- tromba: Gaetano della tromba (Gaetano Cailò).¹⁴

Le due restanti parti vocali furono probabilmente eseguite dal contralto Gaetano Orsini¹⁵ e dal soprano Anna Maria di Piedz.¹⁶ L'organico dovette essere dunque il seguente:

OLINTO: soprano

GLORIA: soprano

TEBRO: contralto

5 violini (divisi in Concertino e Concerto grosso)

1 violoncello

1 contrabbasso

1 tromba

1 clavicembalo

La serenata venne eseguita per celebrare l'arruolamento da parte del marchese Ruspoli di un reggimento di 550 soldati, denominato "Colonnella Ruspoli", inviato a difendere i confini della Legazione di Ferrara, allora minacciata dalle incursioni delle truppe imperiali, in un momento in cui il governo era afflitto da gravi problemi nel finanziamento della guerra.¹⁷

¹³ Alfonso "del violino" è molto probabilmente Alfonso Poli, annoverato nelle orchestre del cardinal Ottoboni fra il 1691 e il 1729, cfr. HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli* Köln - Graz, Böhlau, 1968 («Analecta Musicologica», V), pp. 104-177: 163. Figura spesso nelle orchestre del marchese Ruspoli e negli anni 1717-1718 suona negli oratori quaresimali sotto direzione di Francesco Gasparini. Fu membro della congregazione dei musici di Santa Cecilia e dal 1703 appare come suonatore di cornetto tra i musici di Campidoglio, cfr. FRANCO PIPERNO, *"Anfione in Campidoglio". Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca*, «Nuovissimi studi corelliani», Firenze, Olschki, 1982, pp. 185-2012: 202.

¹⁴ Gaetano Cailò, attivo nelle orchestre romane fra il 1687 e il 1725, cfr. MARX, *Die Musik* cit., p. 168 e PIPERNO, *"Anfione in Campidoglio"* cit., p. 204.

¹⁵ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 314. Gaetano Orsini, grande contralto bolognese: cfr. GIULIA GIOVANI, *Sulla genesi delle cantate opera I di Giacomo Antonio Perti*, «Rivista Italiana di Musicologia», 47, 2012, pp. 125-155.

¹⁶ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., p. 314. Anna Maria Piedz, soprannominata 'Mariuccia', romana, era moglie del violoncellista Giovanni di Piedz, lodato dal barone Uffenbach; fu in servizio "in ruolo" dall'ottobre 1711 alla fine di settembre del 1716, con uno stipendio mensile di 18 scudi al mese, cfr. KIRKENDALE, *Antonio Caldara* cit., p. 438.

¹⁷ Cfr. p. 10 e la note 26.

L'evento è immortalato nel grande quadro di Alessandro Piazza, conservato oggi a Palazzo Ruspoli (Figura 2), in cui vediamo il reggimento che sfila davanti a Palazzo Bonelli, salutato dal marchese Ruspoli, e che procede alla volta del Palazzo del Quirinale, per ricevere la benedizione da papa Clemente XI.¹⁸ Al balcone (Figura 3) Francesco Maria Ruspoli con la famiglia, ai piedi del palazzo i dipendenti di più alto grado e alcuni ospiti di riguardo: nel gruppo alla sinistra della porta del palazzo, la Kirkendale individua il soprano Margherita Durastante; nel gruppo alla destra (Figura 4) i violinisti Domenico e Pietro Castrucci, Silvestro Rotondi, il soprano Lucrezia d'André (alias *madame* Carò) e – al centro, in abito giallo, col tricorno sotto il braccio – Georg Friedrich Händel.¹⁹

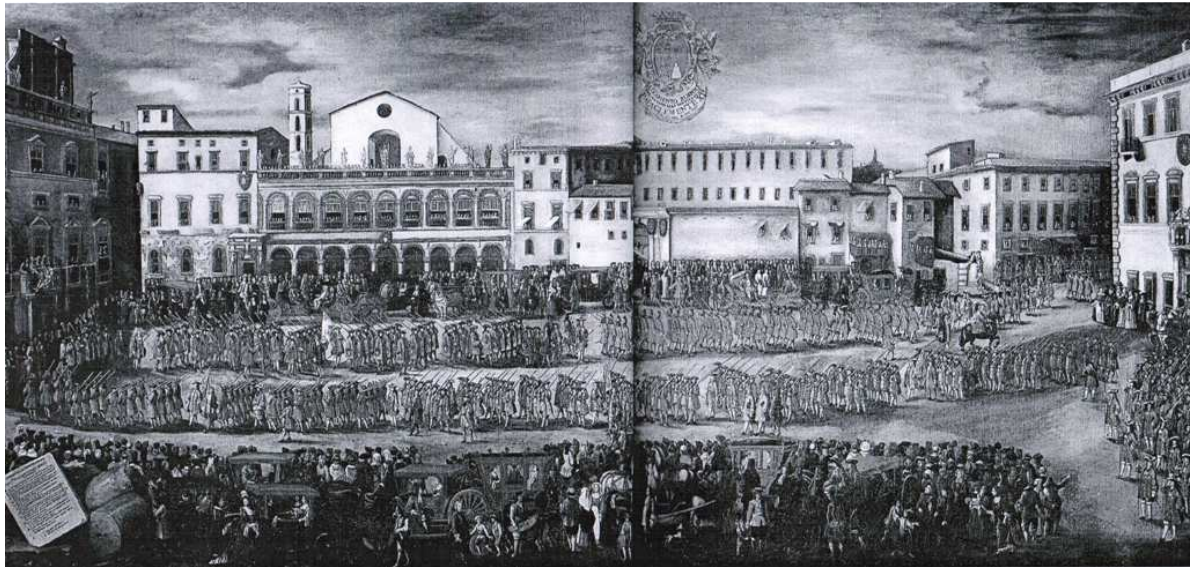


Figura 2. Alessandro Piazza, “Reggimento Ruspoli presentato alla Santità di N.S. Papa Clemente XI alli 9 settembre MDCCCVIII”, Roma, Palazzo Ruspoli in via del Corso.

¹⁸ *Handel with Ruspoli* cit., p. 401-402.

¹⁹ *Ibidem*, p. 402.



Figura 3. Alessandro Piazza, “Reggimento Ruspoli”, particolare. Nel gruppo alla sinistra della porta: prima fila, da sinistra, Margherita Durastante.



Figura 4. Alessandro Piazza, “Reggimento Ruspoli”, particolare. Da sinistra: Domenico e Pietro Castrucci, Lucrezia d’André, Georg Friedrich Händel, Silvestro Rotondi.²⁰

²⁰ *Ibidem*, p. 402.

La prima esecuzione dovette aver luogo a palazzo Bonelli: probabilmente nella grande sala per le accademie predisposta nell'aprile del 1708 per l'esecuzione della *Resurrezione*. Altre possibilità sono rappresentate dal cortile interno, o anche dal balcone che si affaccia sulla piazza SS. Apostoli.

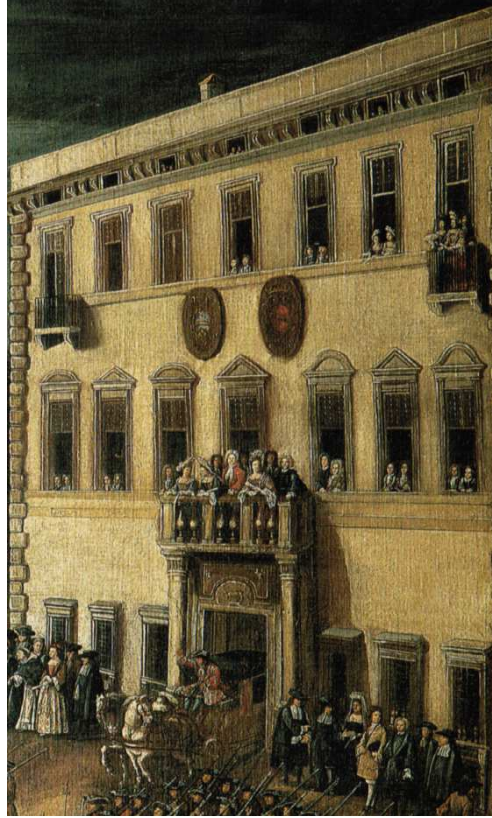


Figura 5. Alessandro Piazza, “Reggimento Ruspoli”, particolare, il balcone in cui i tre personaggi *Olinto*, *Tebro*, la *Gloria* potrebbero aver cantato la serenata.

Da questo, nel pomeriggio, si era affacciato il marchese con la famiglia (cfr. Figura 5) per salutare il reggimento e, con perfetto simbolismo rituale, sarebbe potuta echeggiare la serenata celebrativa, che di tale gesto era l'interpretazione in chiave allegorica, rivolta alla città tutta e al pontefice. Quest'ultima ipotesi si rifà alla prassi, documentata, della serenata eseguita ‘alla ringhiera’,²¹ modalità che, grazie all'atmosfera notturna e agli

²¹ Cfr. NICOLÒ MACCAVINO, *La Serenata a Filli «Tacete aure tacete» e le altre serenate datate 1706 di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, p. 460; FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, III, Milano Longanesi, 1977-1979, p. 652: “Sabato 14 [agosto 1706] [...] Il Principe di Valmonte Panfilio fece questa sera nella ringhiera del suo palazzo di Piazza Navona una nobile serenata con gran concorso”. Nella stessa estate del 1706 il marchese Ruspoli aveva fatto eseguire serenate, quasi certamente con musiche di Alessandro Scarlatti, da “canterine di poca vaglia”, suscitando il biasimo dello zio, l'influente Cardinal Marescotti, (Maccavino, *La Serenata a Filli* cit., p. 461).

effetti luministici ottenuti con torce a vento, conferiva alla *performance* una seducente declinazione parateatrale.

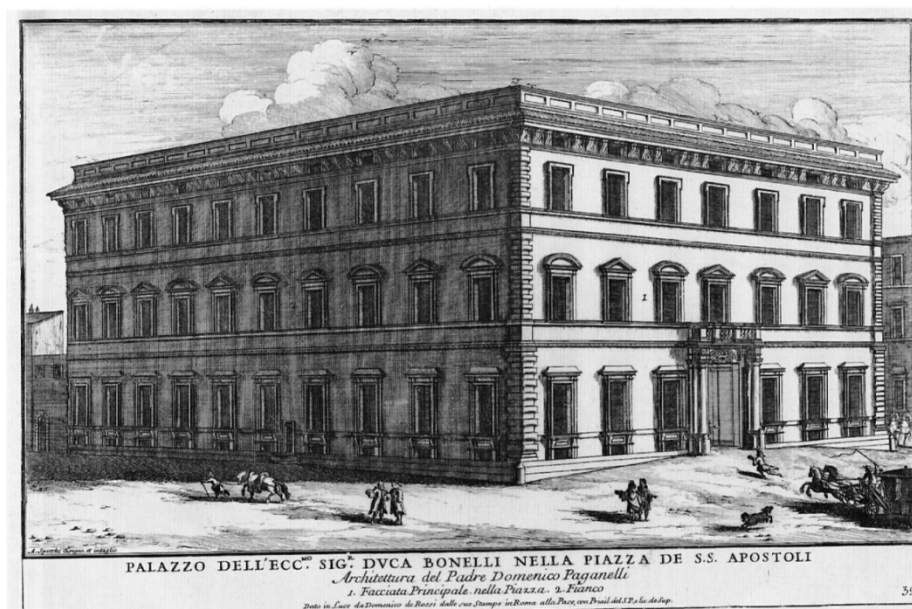


Figura 6. Palazzo Bonelli come si presentava agli inizi del secolo XVIII in una incisione di Alessandro Specchi (1668-1729) tratta dal *Quarto libro del nuovo teatro della palazzini in prospettiva di Roma moderna*, Roma, Domenico de' Rossi, 1699, p. 39.



Figura 7. Roma, Palazzo Bonelli oggi.

L'esecuzione nel 1708 della serenata händeliana era forse anche da leggere anche come una forma di riscatto rispetto allo smacco dell'estate del 1706?

3. *Questioni di genere: serenata o cantata?*

Prima di procedere nell'analisi – e alla luce di quanto si legge anche nei più recenti strumenti di ricerca e nella saggistica händeliana – riteniamo necessario ribadire due dati solo in apparenza scontati: il frontespizio del libretto edito a Roma nel settembre 1708, sotto il controllo dell'anonimo poeta, definisce la composizione a tre voci “serenata”; il titolo completo e corretto è *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* (cfr. Figura 1). E da un punto di vista della correttezza filologica, questi sono i termini da utilizzare quando si cita questa composizione. Riteniamo necessaria tale precisazione poiché in tutta la letteratura critica (compresi i più autorevoli dizionari e i più recenti saggi)²² HWV 143 continua ad essere indicata come *cantata*, e non col titolo, bensì con il verso incipitale “Oh come chiare e belle”, seguito dal nome e dall'identità dei personaggi: “Olinto Pastore, Tebro fiume, Gloria”. Nomi e qualifiche dei personaggi si leggono sì sopra il primo pentagramma della *Sonata* introduttiva, ma non devono esser confusi col titolo. Queste parole sembrerebbero quasi un appunto autoreferenziale, col quale il compositore ribadisce – nell'autografo rimasto di sua proprietà e dunque passibile di utilizzi futuri – l'identità dei personaggi, quasi un richiamo mnemonico utile nell'atto dell'intonazione del testo.

Il fraintendimento del genere di appartenenza della composizione pare aver origine dall'intestazione dell'autografo e della copia romana, i quali indicano la composizione come “cantata”. Anche nei documenti contabili, il copista Angelini, il violinista Rotondi e lo stampatore Chracas definiscono HWV 143 “cantata”. Solo la recente scoperta del libretto da parte della Kirkendale,²³ ha permesso di chiarire la questione. In sede storica va comunque evidenziato che la doppia denominazione, quella utilizzata dai musicisti e

²² I più aggiornati dizionari continuano a chiamare HWV 143 “cantata”: cfr. ANTHONY HICKS, “voce” *Handel* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2ª ed., X, London, Mcmillan, 2001, pp. 747-813; HANS JOACHIM MARX, “voce” *Händel* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2002, col. 509-638; cfr. le enciclopedie händeliane *Händel-Handbuch*, a cura di Walter e Margret Eisen, Kassel, Bärenreiter, I-IV, 1978-1985; *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, a cura di Michael Zywiets, Laaber, Laaber-Verlag, 2010 («Das Händel-Handbuch, 3»). Il termine è mantenuto anche nella recente edizione critica della serenata: cfr. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Kantaten mit Instrumenten II*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1999 («Hallische Händel-Ausgabe, V, 3»), così come in un saggio recentissimo, successivo al rinvenimento del libretto: cfr. SIGFRIED SCHMALZRIEDT, *Händels römische Kantaten «Oh, come chiare e belle (Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria) (HWV 143)»*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 210-215. Questo uso, benché consolidatosi nella letteratura critica, da un punto di vista filologico è erroneo.

²³ KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli* cit., pp. 361-415.

dai copisti e quella utilizzata dal poeta, è sintomatica del fatto che i contemporanei sentivano i due termini fondamentalmente sinonimici e intercambiabili.

4. *Analisi del testo poetico*

4.1. *Argomento, personaggi e allegorie*

L'analisi di una serenata di contenuto encomiastico e celebrativo non può prescindere dalla decodifica delle allegorie che ne costituiscono l'aspetto fondante. E le allegorie qui presenti non sono oscure come quelle che alcuni studiosi hanno individuato in *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72,²⁴ ma perspicue e intelligibili, sia sul piano dei personaggi sia su quello dei contenuti.

La conoscenza dell'occasione celebrativa che diede luogo alla commissione consente, come si è anticipato nel paragrafo 5.2, di metter in rapporto la serenata con un particolare momento della Guerra di Successione: la campagna militare che, nelle intenzioni di Clemente XI, voleva esser una riscossa contro i precedenti sfregi alla sovranità territoriale dello Stato della Chiesa patiti negli anni precedenti.

Il pontefice, dopo un tentativo di mantenersi neutrale fra i due pretendenti alla corona spagnola, Filippo V e Carlo III d'Asburgo, diede al suo filofrancesismo espressioni sempre più esplicite, che comportarono una tensione crescente con l'imperatore Leopoldo I e col suo successore Giuseppe I. Nel maggio del 1707 le truppe imperiali avevano occupato Comacchio, città della Legazione di Ferrara, e in seguito, guidate dal generale Daun, avevano attraversato senza autorizzazione lo Stato della Chiesa nella loro marcia verso il Regno di Napoli, passando provocatoriamente a pochi chilometri da Roma.

Un ulteriore schiaffo all'autorità papale fu inflitto nella primavera del 1708, quando a Napoli e a Milano, passate sotto il controllo imperiale, si procedette alla confisca delle rendite ecclesiastiche vacanti e furono bloccati i trasferimenti di denaro verso Roma. Giuseppe I intendeva in tal modo far pressione sul papa affinché riconoscesse suo

²⁴ Cfr. il capitolo precedente, dedicato all'analisi di HWV 72.

fratello, l'arciduca Carlo d'Asburgo, come re di Spagna.²⁵ Questi fatti determinarono una situazione critica per lo Stato. Il pontefice si preparò a scendere in guerra contro Giuseppe I e per sostenerne i costi si vide costretto a una tassazione straordinaria²⁶. In questo drammatico contesto si spiega l'attività del Ruspoli come finanziatore di un reggimento da inviare in difesa dei confini dello Stato.

Il doppio piano di conoscenze storiche, sulla famiglia Ruspoli e sul momento in cui venne commissionata la serenata, consente di interpretare senza incertezze le allegorie di cui è disseminato il testo.

Al livello dei personaggi, dietro Olinto "pastore arcade" si cela Francesco Maria Ruspoli, che col nome di "Olinto Arsenio" era entrato nel 1691 a far parte dell'Accademia dell'Arcadia.²⁷ Tebro è il fiume Tevere, rappresenta la città di Roma e lo Stato della Chiesa. Gloria è personificazione della gloria militare che attende papa Clemente XI e il pastore Olinto, dopoché questi avrà cambiato "in tromba la zampogna umile" (v. 165).

Anche le parole "Astro", "Stella", "Monte", che ricorrono frequentemente, sono rimandi allegorici allo stemma della famiglia Albani, cui apparteneva il papa. Lo stemma consta di una stella dorata a otto raggi, che si eleva su un monte di tre cime d'oro. La parola "Pastore", a seconda dei contesti, allude ora a Clemente XI, pastore della Chiesa universale, ora al marchese Ruspoli, laddove Olinto è definito "un pastor tuo divoto dall'arcadi foreste" (v. 27). "Astro Clemente" è papa Clemente XI, qui con una sovrapposizione semiotica di un elemento dello stemma ("Astro"), dell'identità di nome proprio ("Clemente") e di epiteto elogiativo ("clemente"). La Gloria che attende il pontefice come capo militare e come capo della Chiesa è profetizzata nientemeno che

²⁵ Sulla Guerra di Successione spagnola in Italia, negli anni del soggiorno händeliano si veda URSULA KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession reflected in Music by Antonio Caldara (Mantua, Milan, Vienna, Rome)*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning* cit., pp. 269-285; BERND BASELT, *Der spanische Erbfolgekrieg, Italien und Händel*, «Analecta Musicologica», XV, 30/1, pp. 253-270; SAVERIO FRANCHI, *Possibili valenze storico-ideologiche dell'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706-1708)*, in *Georg Friedrich Händel in Rom* cit., pp. 210-215; *Dizionario storico del papato*, diretto da Philippe Levillain, Milano, Bompiani, 1996, I; pp. 342-345; LUDOVICO BARONE VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo dell'assolutismo*, XV, Roma, Desclée & C.ⁱ Editori Pontifici, 1933, pp. 3-54.

²⁶ La tassazione straordinaria del 1708 e in particolare i suoi riflessi sulla musica a Roma è stata studiata nel recente articolo di PATRIZIO BARBIERI, *An Assessment of Musicians and Instrument-Makers in Rome During Handel's Stay: the 1708 Grand Taxation*, «Early Music», XXXVII/4, November 2009, pp. 597-619.

²⁷ Cfr. KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession* cit., p. 281 e EAD., *The Ruspoli Documents on Handel* cit., pp. 313-314. Il nome Olinto è quello di un guerriero mitico, figlio di Ercole, mentre Arsenio deriva da un aggettivo greco che significa "virile, eroico".

dal Destino, rappresentato dalla musa Urania, e dalla Storia, rappresentata dalla musa Clio.



Figura 5. Lo stemma della famiglia Albani: “Arma: d’azzurro alla fascia d’oro, accompagnata nel capo da una stella di otto raggi d’argento e da un monte di tre cime d’oro movente dalla punta”.

La tematica antimperiale e antibarbara percorre da un capo all’altro il testo poetico, con riferimenti alle rovine di Roma antica, al cesaricida “Bruto”, al fiume Tevere contrapposto a fiumi che scorrono nel territorio di imperi nemici, come il Nilo e l’Oronte, i quali rappresentano l’impero Ottomano, e l’Istro (Danubio), che rappresenta il Sacro Romano Impero Germanico. Il Tebro non spera più di ricevere i tributi del Gange e del Tago, fiumi auriferi, un’immagine che nasconde le difficoltà economiche in cui si dibatte il papato.



Figura 6. Gian Lorenzo Bernini, *Fontana dei quattro fiumi*, Piazza Navona, Roma. Il fiume Nilo copre il capo alludendo alla oscurità delle sue fonti, ma da un punto di vista simbolico il fiume può esser considerato come emblema dell'Impero Ottomano, che copre il capo per la vergogna di esser stato sconfitto dalle potenze europee cattoliche. A questa immagine sembra rinviare l'aria del Tebro “Più non spero di lauro guerriero”, laddove il testo dice “Se non trovo a' miei scherni più asilo, | vorrei come il Nilo | per vergogna la fronte celar”.

4.2. *Le sequenze del testo*

La serenata è segmentabile in cinque sequenze, corrispondenti all'apparizione dei personaggi e ai principali snodi contenutistici.

SEQUENZA I (vv. 1-16): *il pastore Olinto prevede nuova gloria per Roma e per Clemente XI*

Olinto solo: sul far dell'aurora il pastore contempla le acque del Tevere, nelle quali si riflettono stelle splendenti (aria: "Oh, come chiare e belle"). Fra gli astri, brilla più degli altri sopra i monti circostanti un "Astro Clemente" (papa Clemente XI) che porterà pace e gloria (recitativo "Ma quel che più d'ogni altro").

SEQUENZA II (vv. 17-64): *il Tebro è scettico, Olinto lo incita a ricercare la gloria*

Olinto e Tebro: il fiume, chiamato dal pastore, si sveglia dal suo sonno secolare, ma non crede di esser destinato a nuove glorie (aria "Chi mi chiama, or che non sono"). I due dibattono (recitativo: "Dell'arcadi foreste"), Olinto invita il Tebro a cercare l'antica gloria militare, ma il fiume rimane dubbioso (aria: "Più non spero di lauro guerriero"). Il confronto continua nel successivo recitativo ("Per te non più rubella").

SEQUENZA III (vv. 65-107): *la Gloria si unisce ad Olinto nell'esortare il Tebro alla gloria militare*

Olinto e Gloria: la Gloria invita il Tebro a ricordarsi che essa è stata il suo primo desiderio (aria: "Caro Tebro, amico fiume") e a rinnovare i fasti dell'antica *virtus* romana grazie ai raggi dell'"Astro" benefico Clemente XI (recitativo: "Sì, la Gloria son io", aria: "Tornami a vagheggiar"). Olinto, notato che il Tebro rimane sordo alle precedenti esortazioni (recitativo: "Tebro, tu non rispondi"), lo invita a combattere nel ricordo degli antichi eroi che fiorirono sulle sue sponde (aria: "Al suon che destano").

SEQUENZA IV (vv. 108-148): *il Tebro si persuade a perseguire nuovamente la gloria militare*

Tebro e Gloria: persuaso finalmente dalle esortazioni congiunte dei due personaggi, il fiume si scuote dal suo secolare torpore ed è pronto a seguire di nuovo la Gloria, la quale gli promette di guidarlo, insieme all' "Aurea Stella", verso nuovi trionfi militari (recitativo: "Di stupor, di diletto"). Il Tebro ribadisce la sua disponibilità a farsi guidare dall'"Astro di Fede" (aria: "Io torno a sperare"); la Gloria lo rassicura ulteriormente sulla certezza della vittoria (recitativo: "Di sì giuste speranze") ed esalta l' "Astro CLEMENTE" al quale essa sta sempre in seno, e dal quale essa stessa riceve ulteriore luce (aria: "Astro CLEMENTE").

SEQUENZA V (vv. 149-171): *invito alla guerra ed esaltazione del papa Albani*

Olinto e Tebro: Olinto informa il Tebro di aver parlato ispirato dalle muse Urania (il Destino) e Clio (la Storia). Il fiume gli promette di offrirgli sempre nuovi pascoli. Di nuovo Olinto afferma di prepararsi a combattere: da pastore diventerà guerriero (recitativo “Tebro, ti dissi il vero”). Egli invita a rispondere con echi di gioia al suono della tromba marziale, poiché dalla gloria militare nascerà una nuova pace (aria: “Alle voci del bronzo guerriero”). Nella conclusione, i tre personaggi inneggiano a papa Clemente XI Albani e alla riscossa di Roma.

Nel coro finale, attraverso le parole dei tre personaggi il poeta compie la sintesi della rete allegorica dipanatasi nel corso della serenata: il Tebro (la città di Roma) sarà riconoscente verso il pastore Olinto, concedendogli nuovi pascoli (titoli e feudi); Olinto invita tuttavia il Tebro ad esser ancora più riconoscente (allusione alla tassazione straordinaria del 1708) verso l’ “Universo Gregge”, cioè la Chiesa, se il “Pastore” che la guida saprà condurre “dentro un Ovile il Mondo” (ossia portare una pace universale fra i contendenti della guerra in corso). La gnome delle serenata potrebbe formulata in questi termini: la guerra ‘giusta’ è un male necessario, se da essa nascerà la pace.

4.3. *Strutture narrative*

L’elemento narrativo è, come naturale in un componimento allegorico-encomiastico, più debole rispetto alle altre cantate e serenate händeliane. La serenata, in cui due personaggi su tre sono ipostasi di entità astratte, è priva di azione in senso proprio.²⁸ Ad eccezione delle ‘entrate’ del Tebro e della Gloria, non vi sono ulteriori entrate e uscite, e dunque è assente anche qualsivoglia forma di sviluppo dipendente da una diversa cognizione della realtà da parte dei personaggi.

L’unico processo dinamico è individuabile a livello dialettico e morale: il fiume Tebro, persuaso da Olinto e dalla Gloria, si convince ad uscire da una condizione di secolare torpore per tentare una riscossa, memore della antica gloria militare.

²⁸ Sul concetto di ‘azione’ nella drammaturgia musicale è di opinione diversa Carl Dahlhaus secondo il quale “anche la dialettica degli affetti è un dramma”, in CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, p. 221.

Il percorso dialettico disegnato dagli interventi degli interlocutori istituisce tuttavia anche un'arcata diegetica, in cui possiamo individuare gli elementi fondamentali della struttura narrativa classica.

15. *Situazione iniziale*: Olinto è fiducioso in un futuro di gloria per Roma e per il papato.
16. *Azione complicante*: il Tebro entra in scena, ma risponde ad Olinto sfiduciato.
17. *Peripezia*: il Tebro, sebbene esortato da Olinto, permane nella sfiducia; interviene la Gloria che esorta il fiume con nuovi argomenti.
18. *Scioglimento*: il Tebro, persuaso dalle esortazioni e dalle argomentazioni di Olinto e della Gloria si persuade a cercare nuovamente la gloria militare, sicuro della vittoria e si unisce ai due personaggi in un medesimo *idem velle*.

Si tratta di un assai esile 'traliccio narrativo', i cui componenti sono di natura dialettica e morale, disposti in una traiettoria che procede dalla diversità di pensieri e stati d'animo alla concordia finale. In ogni caso, crediamo che non sia incongruo sottolineare tale presenza diegetica, sebbene nascosta, che scorre come un fiume carsico sotto il mantello dell'allegoria e dell'agone dialettico.

4.4. *Modalità rappresentative: una serenata "alla ringhiera"?*

Rispetto alle cantate e serenate di contenuto 'drammatico' (HWV 72, 82, 83, 96, 122) la tipologia allegorico-encomiastica è quella che meno si presta ad una rappresentazione in termini parateatrali. Possiamo ipotizzare, come si diceva, che sia stata eseguita nel cortile o più probabilmente, secondo le modalità romane dell'esecuzione "alla ringhiera", con una disposizione dei tre solisti sul balcone di palazzo Bonelli e dell'orchestra sotto di esso. Riteniamo improbabile che fossero presenti ulteriori elementi scenografici. D'altronde, se davvero si ebbe un'esecuzione *en plein air*, essa stessa, grazie agli elementi architettonici (il balcone e la facciata del palazzo) e luministici (il crepuscolo e poi le tenebre) dovette costituire una più che suggestiva cornice "scenografica".

A questo riguardo, la computisteria della famiglia Ruspoli non annovera alcun riferimento a spese per “festoni” o per allestimento di strutture mobili; spese che sono d'altronde ben documentate per l'allestimento della *Resurrezione*, la cui prima esecuzione aveva avuto luogo nell'aprile dello stesso 1708.

4.5. *Spazio e tempo*

L'analisi delle precedenti cantate e della serenata HWV 72 ha evidenziato una dimensione spazio-temporale generica, un cronotopo determinato dagli stereotipi dello spazio pastorale, del *locus amoenus*, dall'acronia bucolica o mitologica.

Contrariamente a quanto di primo acchito si potrebbe pensare, una serenata di contenuto encomiastico presenta, proprio in virtù dei suoi addentellati alle vicende di una famiglia e di una città, riferimenti a precisi fatti storici che richiedono una determinazione spazio-temporale.

Per quanto riguarda le coordinate spaziali, abbiamo senza dubbio la compresenza di alcuni elementi del genere arcadico-pastorale, definiti fin dall'*incipit* nei termini di un 'notturno': il pastore Olinto in riva a un fiume, la luce incerta dell'aurora, un cielo di stelle che si rispecchiano nelle acque e precisi riferimenti geografici che rimandano a uno spazio concreto: il luogo in cui si trovano gli interlocutori è la città di Roma, identificabile grazie al fiume Tevere, ai suoi colli, alle rovine dell'urbe antica, ai nomi dei personaggi dell'antichità romana che l'hanno resa grande. È uno spazio immediatamente riconoscibile dagli spettatori, che ritroviamo nella tradizione delle cantate di argomento storico o politico, in cui è presente o protagonista il fiume Tevere, con la forma latineggiante "Tebro".²⁹

²⁹ Nel *mare magnum* del repertorio cantatistico secentesco citiamo a titolo di esempio le cantate dialogiche *Le pretensioni del Tebro e del Po*, poesia di Ascanio Pio di Savoia, musica di Marco Marazzoli, eseguita a Ferrara nel 1642 e *Le Gare del Tebro e del Mincio*, poesia di Giovanni Francesco Porta, musica di Giovanni Battista Tomasi, eseguita a Mantova nel 1685; *Il Tebro e la gloria. Dialogo per musica nella venuta di Sua Altezza Serenissima il Duca di Mantova*, Bracciano, Barnabò 1686 (ignoti poeta e compositore); *Il Tebro piangente. Per la partenza da Roma dell'Altezza Serenissima di Ferdinando Carlo Duca di Mantova*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1686 (ignoti poeta e compositore). I titoli citati sono tratti da un recente articolo in cui fra l'altro è affrontata la relazione fra cantate e fiumi: cfr. PAOLA BESUTTI, *La cantata fra Roma e le corti dei 'Principi di Lombardia': committenza, educazione, omaggio*, in *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 ottobre 2007), a cura di Teresa Maria Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2009, pp. 13-43: 38.

Le coordinate temporali sono giocate sull'opposizione di almeno due tempi, che si ammantano di significati simbolici: in termini di tempo astronomico la contrapposizione fra la luce incerta dell'aurora ("mentre nel mare asconde | Febo i soi raggi d'or", in cui il Tebro-Roma dorme in un profondo oblio di se stesso e della sua gloria) e la luce splendente dell'alba allude alla speranza in un nuovo corso storico per Roma; la luce del sole nascente inneggia a una riscossa di Tebro-Roma-Papato. Questa immagine tornerà con piena evidenza nel distico finale: "Viva l'Alba del Tebro, viva viva" (vv. 170-171).

In termini di tempo storico, l'antitesi è fra un presente di decadenza, rappresentato dalle rovine degli antichi monumenti e un'età romana di splendore. La Gloria, per spronare il fiume Tebro a rinnovare i fasti del passato, gli ricorda celebri personaggi della storia romana (Catone, Bruto), i quali lottarono contro le velleità monarchiche di Cesare. Il ricordo della *libertas* repubblicana è qui giocata in termini allegorici, in chiave di polemica antibarbara e antimperiale.

La serenata HWV 143, nel novero della produzione del periodo italiano, risulta dunque – accanto al dramma per musica *Agrippina* – la composizione più 'politica'.

4.6. Osservazioni stilistiche

L'intento encomiastico in chiave marziale comporta la messa in campo di un significativo apparato di procedimenti retorici, dominati dalla figura dell'allegoria. La serenata è infatti incardinata sull'allegoria dell'"Astro CLEMENTE", la quale ne punteggia il tessuto linguistico con ben dodici occorrenze. Da questa figura astrale rampolla poi una catena di metafore, di metonimie o di epiteti, in prevalenza riferiti all'area semantica della luce, che connotano la figura di papa Clemente XI Albani e il personaggio della Gloria.

Occorrenze dell'allegoria: ASTRO-STELLA/CLEMENTE XI:

- "Astro CLEMENTE" (v. 10) che "di benefica luce arder si mira" (v. 11); ai suoi "splendori" sembra che "tornino a germogliar palme ed allori" (v. 16);
- "lucida Stella" (v. 48) che "indora" i "colli" intorno al Tebro e che "sembra l'Alba e vincerà l'Aurora" (v. 49);

- “chiaro lume” (v. 51) che “di grazie un tesor [...] piove in grembo”;
- “Astro [...] difensor” (v. 57) a protezione del Tebro, la cui “provvida luce” (v. 56) “per tutto spande” (v. 57), il quale “apre il seno e ne produce | colei che de’ tuoi figli | nella più antica età e più felice, | col latte dell’onor fu già nutrice” (vv. 59-61).
- “Stella” (v. 77) che coi suoi raggi rende “fastosa e bella” la Gloria.
- “Stella” (v. 78) che riunisce i benefici influssi astrali di ogni pianeta a vantaggio del Tebro e che prende le sembianze di cometa ultrice verso i nemici;
- “Astro” (86) che libera il Tebro “da ogni rio disastro ed è in grado di render lieto il suo destino”;
- “Aurea Stella” (v. 120) che porge “ineclissata luce” alla Gloria;
- “Astro di Fede” (v. 129) al cui “lucido raggio” il Tebro potrà di nuovo alzar la “fronte” con orgoglio;
- “Astro che ha del cielo le chiavi” (v. 141)
- “Astro CLEMENTE” (v. 142)
- “Astro sereno” (v. 143) in seno al quale sta la Gloria illuminandola;
- “Astro dell’Alba” (v. 170).

Una seconda allegoria è nella parola “pastore”, che indica ora il pontefice, ora l’arcade marchese Ruspoli. È questa una ambivalenza che trova le sue radici nei presupposti stessi della celebre Accademia dell’Arcadia, permeata *ab origine* da un simbolismo in cui convivono la siringa del dio Pan e la culla di Gesù Bambino, protettore del sodalizio.

Occorrenze dell’allegoria PASTORE-RUSPOLI, PASTORE-CLEMENTE XI: il papa è indicato quale “Pastor” che regge “l’Universo Gregge” (v. 159), mentre il Ruspoli si definisce “Pastor tuo devoto” dall’Arcadi foreste (v. 27) e il Tebro lo apostrofa come “gentil Pastor” (v. 154), verso cui sarà grato il Tebro, ricompensandolo con “erbe novelle” – feudi e titoli, sciogliendo l’allegoria.

L’encomio marziale si traduce poi in un collaudato apparato di figure retoriche, che innalza il registro in direzione epica e sublime (le parole di Olinto sono d’altronde dettate dalle muse Urania e Clio). La gloria militare che attende il Tebro è evocata dalle metonimie dell’alloro (v. 16) e della palma (v. 16, v.117), della tromba (v. 165) e dalla

personificazione della Fama che suona la tromba (vv. 94-96) “Dall’uno all’altro polo”; dalle metafore “latte dell’onore fu nutrice” (v. 61) e “sentier della vittoria” (v. 69). Le allusioni alla pace – qui presentata come conseguenza di guerra necessaria e giusta – sono attuate con le metonimie della zampogna pastorale e della pianta dell’ulivo, entrambi simboli irenici. La *virtus* guerriera della Roma antica, che ora si vorrebbe rinverdire, è evocata con le tradizionali figure antonomastiche (in funzione antimperiale) di Bruto e di Catone³⁰.

Il lessico nel complesso è aulico, distante dalla medietà arcadica delle cantate amorose. Spia più evidente di ciò è l’assenza completa di forme vezzeggiative-diminutive; è la sostenutezza di registro propria dell’encomio dettato dalle muse Urania e Clio. Marcano tale sostenutezza le dittologie sinonimiche, con effetti di fastosa ridondanza “Chiare e belle” (v. 1), “diffonde e gira” (v. 13), “fastosa e bella” (v. 76), “Scorta e duce” (v. 118).

A livello di aree semantiche, si impone per la varietà e vastità delle occorrenze quella che promana dall’allegoria fondamentale dell’“Astro” luminoso, ossia l’area della luce, con le seguenti occorrenze: “luce” (v. 11, v. 56, v. 120, v. 147); “foco” (v. 104), “faville”, (v. 105); “baleno” (v. 110); “rai” v. 111; “raggi” (v. 52, v. 57), “splendor” (v. 8), “splendori” (v. 114); “lume” (v. 50, v. 68).

4.7. L’aspetto metrico

Per favorire un’immediata visione d’insieme dell’assetto metrico proponiamo una tabella sinottica, in relazione ai seguenti descrittori:

- tipologia di numero chiuso
- *incipit* testuale
- tipologia versale
- tipologia strofica
- tipologia rimica

³⁰ Bruto è uno dei cesaricidi, morto dopo la battaglia di Filippi, nel 42 a.C. Il Catone di cui si parla è Catone l’Uticense, suicida in Utica nel 46 a. C. per opporsi a Cesare.

FORMA	INCIPIIT	STROFE	VERSI	RIME
1 Aria OLINTO	“Oh, come chiare e belle”	2 tetrastici	settenari	abbx' caccx'
2 Aria TEBRO	“Chi mi chiama, or che non sono”	2 distici	ottonari	ab ab
3 Aria TEBRO	“Più non spero di lauro guerriero”	1 distico 1 tristico	2 decasillabi 2 decasillabi, 1 senario	ax' bbx'
4 Aria GLORIA	“Caro Tebro, amico fiume”	2 tristici	ottonari	abx' abx'
5 Aria GLORIA	“Tornami a vagheggiar”	2 tristici	2 settenari 1 endecasillabo	aaX' bbX'
6 Aria OLINTO	“Al suon che destano”	1 tetrastico 1 esastico	quinari	abcx cadbex
7 Aria TEBRO	“Io torno a sperare”	1 tetrastico 1 pentastico	senari	abax' bccdx'
8 Aria GLORIA	“Astro CLEMENTE”	1 tetrastico 1 tristico	quinari	abbx' ccx'
9 Aria OLINTO	“Alle voci del bronzo guerriero”	2 distici	decasillabi	ax ax
10 Terzetto OLINTO TEBRO GLORIA	“Viva l'Astro dell'Alba”	1 distico	1 settenario, 1 endecasillabo	aB
10 bis Terzetto OLINTO TEBRO GLORIA	“Viva un Astro sì bello”	1 distico	1 settenario, 1 endecasillabo	aB

La tendenza razionalistica dell’Arcadia si riflette in un assetto metrico complessivo improntato alla regolarità. Si rileva una decisa tendenza verso l’aria di due strofe isometriche (7 casi su 10); l’eterometria è limitata a due arie (endecasillabi e settenari), mentre la polimetria è presente solo nell’aria d’esordio del Tebro.

Non si notano particolari corrispondenze fra personaggio e metro, se non per il fatto che il Tebro canta arie in versi pari (ottonari, decasillabi e senari); Olinto prevalentemente in versi dispari (settenari, quinari, decasillabi), così come la Gloria (ottonari, settenari ed endecasillabo, quinari). La varietà metrica, più che a particolari rapporti fra personaggi e metro, sembra qui dipendente dall’esigenza di fornire al musicista una gamma screziata di schemi ritmici, su cui questi possa intessere un ‘ordito’ musicale vario che, in una composizione di ampie dimensioni (priva di costumi,

macchine e scene) possa tener desto l'interesse dell'ascoltatore, giocando sulla capacità della musica di costruire una pervasiva drammaturgia 'virtuale', un coinvolgente flusso di diegesi musicale.

5. *Analisi del testo musicale*

Sonata, La maggiore, 12/8 [Allegro], **C** *Adagio*

Organico: violino I e II soli, violino I e II di ripieno, b.c.

Una vivace *Sonata* in La maggiore, distinta in un *Allegro* in tempo di giga e in un brevissimo *Adagio* introduce la serenata. È destinata a un complesso di archi a cinque parti, distinto in *Concertino* (due violini solisti) e in *Concerto grosso* (due violini di ripieno, basso continuo), riconducibile alla coeva prassi romana del concerto grosso. L'organico induce a ipotizzare un'esecuzione in uno spazio ampio, forse, come si diceva, la sala delle accademie, il cortile o lo spazio antistante a palazzo Bonelli (Es. 1).

La *Sonata* ha le caratteristiche di un segnale d'inizio, funzionale a richiamare l'attenzione e a indurre il silenzio nel pubblico: un unisono dei bassi seguito da pausa, l'attacco del violino solo con una rapinosa figura d'arpeggio, l'entrata in imitazione del violino secondo, l'ingresso del *tutti* con un ordito di imitazioni in progressione. Nello sviluppo la tensione è mantenuta da brevi scambi fra i due violini solisti (mis. 11-14) e fra soli e ripieno (mis. 7-10), dalla sostanziale rarefazione del materiale motivico – un unico motivo (α mis. 1-3) per tutto il movimento –, dalle progressioni (mis. 3-4, 8-9, 11-14) e dalla estrema concisione.

Il 'moto perpetuo' delle terzine, che migrano fra le cinque parti con effetto di crescente concitazione e ispessimento dell'ordito, sprigiona una crescente energia cinetica, che improvvisamente si infrange, dopo un pedale di Tonica, contro un accordo di 7^a diminuita (mis. 29). L'accordo dissonante dà inizio a un aforistico *Adagio* di tre misure – poco più di una sutura fra l'aria iniziale e la *Sonata* – il cui carattere sospensivo (di musicale 'alzata di sipario') è ottenuto con la cadenza sospesa di La maggiore, la cui Tonica è raggiunta solo nel primo accordo dell'aria di esordio di Olinto.

Sonata

Allegro

Violino I solo

Violino II solo

Violino I ripieno

Violino II ripieno

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

Esempio 1

1) Aria, Olinto “Oh, come chiare e belle” *7abbx' caxx'*

Soprano, violino I e II, b.c.

La maggiore, **C** *Andante*

Sezioni	A				B	Da capo
	<i>Rit.</i>	a^0 (motto)	a'	a''	<i>Rit.</i>	b'
Versi	1	1-4	1-4	1-4	5-8	
Armonia	I	I	I-V	I-iii-I	vi-ii-iii	
Motivi	α	β	β	β'	γ	

L'aria è nel tono di La maggiore, che secondo Mattheson fra le altre caratteristiche “ha molti usi e brilla costantemente”.³¹ Un carattere che si attaglia alla delicatezza del momento aurorale, al quadro di una natura serena in cui emergono le immagini del fiume placido e del cielo stellato, quadro che Händel traduce in un'aria di delicata grazia melodica.

Andante

Violino I

Violino II

OLINTO

Bassi
(Violoncello,
Contrabasso,
Cembalo)

Oh, co -

me chia - re e bel - le, oh, co - me chia - re e bel - le cor - ro - no al mar quest'

on - de, cor - ro - no al mar quest' on - de, men - tre nel mar a - scon - de Fe - bo i suoi rag -

gi d'or, oh, co - me chia - re e bel - le

Esempio 2

³¹ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 250.

Nel brevissimo ritornello iniziale, la rappresentazione delle placide onde del Tebro che si susseguono verso il mare trova un correlativo figurale in un motivo scalare di semicrome discendenti (α), enunciato con entrate in canone dai violini, sul flusso di un morbido basso ‘camminante’ (Es. 2). Il ritornello riapparirà, con funzione coesiva, dopo ciascuna enunciazione della prima strofa (a', a').

Olinto intona la prima quartina con un nuovo motivo di carattere cantabile (β), contrappuntato dai delicati interventi del violino *solo*, che ripropone il motivo delle ‘onde’ (α). L’inizio col “motto” si sviluppa poi con un eloquio sillabico e semplice, seguito dal ritornello in forma abbreviata. L’immagine delle onde che si succedono accavallandosi è raffigurata anche nella sezione a", in cui Olinto intona le parole “corrono al mar quest’onde” con progressioni di scale discendenti, sulle quali si innestano, con ulteriore ‘accavallamento’ le entrate canoniche del violino *solo*.

Il quadro irenico evocato in A non si offusca nella sezione B, di tipo ‘coerente’,³² impostata nella tonalità relativa minore. La volontà di coesione è evidenziata dal fatto che il nuovo motivo γ (mis. 25-26) è come avvolto e legato al materiale di A, poiché contrappuntato dal riaffiorare del motivo delle ‘onde’ (α).

Scorrevolezza dunque, naturalezza di eloquio, arcadica serenità di notturno, stile di canto sillabico, assenza di melismi e decorso armonico semplice sono i mezzi con i quali il compositore realizza un perfetto notturno arcadico.

Recitativo, Olinto, “Ma quel che più d’ogni altro” Re maggiore – La minore

2) Aria, Tebro, “Chi mi chiama, or che non sono” *8ab ab'*

Contralto, b.c.

Fa maggiore, **C**, [Largo]

Sezioni	A			B	A <i>Da capo</i>
Versi	Rit.	a' 1-2	a" Rit. 1-2	b' 3-4	
Armonia	I	I	I	vi iii	
Motivi	α	β	β'	γ	

³² In relazione ai termini “coerente” e “divergente” nella sezione B delle arie cfr. REINHOLD KUBIK, *Händels Rinaldo: Geschichte, Werk und Wirkung*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart, 1982, pp. 125-127.

Fra le stelle della volta celeste Olinto scorge un astro più luminoso (è quello che campeggia nello stemma della famiglia Albani), ai cui raggi palme ed allori, emblemi di vittoria, sembrano nuovamente germogliare sulle rive tiberine. Tebro, chiamato in causa dalle parole di Olinto, solleva pigramente il capo dalle acque, quasi fosse un personaggio d'opera. Händel reagisce alla intrinseca teatralità della situazione – l'improvviso intervento di un personaggio e il contrasto fra due 'affetti' (entusiasmo di Olinto e lo scoraggiamento del Tebro) – con un procedimento chiaroscurale, costituito da pennellate armoniche che icasticamente connotano i due personaggi.

I due distici della successiva aria enunciano il tema del contrasto fra la presente decadenza di Tebro-Roma e il passato splendore imperiale, evocato dai nomi di fiumi un tempo liminari dei confini Est e Ovest, quali il Gange e il Tago, che ora non gli portano più tributo di sottomissione.

La brevissima sezione B, di tipo ‘divergente’ – Re minore, movimento veloce, nuovo motivo (γ) – sembra alludere, dopo le movenze placide della sezione precedente, a un

³⁴ La struttura intervallare sembra suggerire la possibilità di un violoncello obbligato, che si sostituisce alla mano sinistra del cembalo. Esempi di tale scrittura si trovano in numerose pagine coeve, di Alessandro Scarlatti, di Filippo Amadei, Giovanni Bononcini, Nicola Francesco Haym, Giovanni Lulier: cfr. SARA DIECI, *Filippo Amadei cantatista del violoncello*, in *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel* cit., pp. 153-168. Secondo la studiosa, il gusto per il violoncello concertante si sarebbe diffuso dapprima in area emiliana, nell'ultimo decennio del '600, e poi a Roma, grazie all'opera di compositori emiliani come Giovanni e Antonio Maria Bononcini, Filippo Amade e Quirino Colombani. Sull'uso del violoncello a Roma fra '600 e '700 cfr. STEFANO LA VIA, *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 49-71.

moto di sdegno del Tebro, alla constatazione del presente declino, del contrasto fra passato e presente. L'aria 'di sortita' del Tebro presenta, nelle due sezioni, le due facce del personaggio: la neghittosa inerzia e la capacità di sdegnarsi reagendo.

Largo

TEBRO

Continuo (Violoncello, Cembalo)

Chi mi chia - ma? chi mi chia - ma? or che non so - no

di chi fui nep - pur l'i - ma - - go, chi mi chia-ma? or che non so-no di chi

Esempio 3

Recitativo, Olinto, Tebro “Dell’arcadi foreste” Re minore – Re minore

3) Aria, Tebro, “Più non spero di lauro guerriero” 10ax' b6b10x'

Contralto, violini unisoni, b.c.

Sol minore, 6/8 [Allegro]

Sezioni	A					B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i> a ⁰ (motto)	a'	a''	a'''	<i>Rit.</i>	b'	
	1	1-2	1-2	1-2		3-6	
Armonia	i i	i	III-i	i	i	VII-v	
Motivi	α β	β	γ	β'	α	δ	

Olinto, presentatosi al Tebro come “Dell’arcadi foreste | un pastor tuo divoto”, afferma di aver chiamato in soccorso del fiume “Astri Amici” – fuor d’allegoria si tratta delle potenze alleate del papa –, ma questi non crede alle parole elogiative e rassicuranti del pastore, che stridono con un passato di rovine e con il timore che il Danubio (metonimia per “Impero”) e l’Oronte (metonimia per Impero Ottomano) gli si levino contro ostili. Dunque un passato di rovine e un presente di minacce.

Allegro

Violino I, II

TEBRO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

6

Più non spe - ro di

11

lau - ro guer - rie - ro, più non spe - ro di

Esempio 4

Come nel precedente recitativo, il compositore caratterizza l'ottimismo di Olinto con prevalenti tonalità maggiori e il pessimismo di Tebro con modulazioni ai toni minori. Una caratterizzazione chiaroscurale di immediata evidenza per il pubblico.

Nella breve aria, il Tebro radicalizza ed esplicita una posizione di pessimismo: dispera di ottenere in futuro la gloria militare e se non troverà riparo dagli oltraggi che patisce, nasconderà il capo per la vergogna.³⁵

Dopo un'arietta dimessa per dimensioni e sonorità, Händel musica un'aria di più ampie dimensioni, con violini e bassi unisoni che generano ora una sonorità orchestrale, in tempo allegro e nella tonalità 'patetica' di Sol minore, che pare tradurre il *côté* solenne e corrucciato dell'antico fiume (Es. 4).

Un che di pomposo e risentito è già nel motivo α del ritornello, i cui incisi sono interrotti da pause; chiaroscurale è l'oscillazione fra maggiore e minore. È una caratterizzazione che trova degna continuazione nella triplice intonazione della strofa;

³⁵ Pare che vi sia qui un riferimento alla statua del Nilo nella *Fontana dei Quattro Fiumi* in Piazza Navona. Nella stessa fontana sono pure presenti i fiumi Danubio (Istro) e Gange. Per l'interpretazione del gesto del Nilo cfr. la didascalia alla Figura 6.

con i procedimenti arcaizzanti del motto e dell'ostinato e una frequente procrastinazione delle cadenze.

La prima strofa è enunciata tre volte, la prima con la tecnica del motto (motivo β), mentre gli strumenti, a mo' di ostinato, ripropongono il motivo del ritornello, la seconda su un nuovo motivo iterativo (γ) alla relativa maggiore, la terza su disegni cadenzali (β') tratti dal motivo iniziale. L'affetto insieme pomposo e dolente, irrisolto, del Tebro trova risposta nella procrastinazione delle cadenze perfette (mis. 17-19, 32-33) e nell'uso della cadenza sospesa (19-20, 29-31), nonché in continue oscillazioni fra maggiore e minore.

Si tratta di una caratterizzazione del personaggio che permane anche nella breve sezione B, il cui Fa maggiore si iscurisce ben presto in tonalità minori, con una patetica 6^a napoletana nella cadenza conclusiva.

Recitativo, Olinto, “Per te non più rubella” Fa maggiore – Fa maggiore

4) Aria, Gloria, “Caro Tebro, amico fiume” $8abx' abx'$

Soprano, b.c.

Sib maggiore, C [Largo]

Sezioni	A			B	A <i>Da capo</i>
Versi	Rit.	a' 1-3	a" 1-3	Rit. b' 4-6	
Armonia	I	I-V	I	vi V	
Motivi	α	α	α''	β	

Nel recitativo inizia il confronto dialettico fra Olinto e Tebro. Il pastore riprende il concetto precedentemente enunciato: l'Astro benevolo di papa Albani muterà la sorte sinora avversa al Tebro, che tuttavia vede, opposto alla stella, nubi tempestose. Olinto invita allora il Tebro ad osservare un portento in cielo: l'Astro difensore di Roma diviene più grande e luminoso e partorisce la Gloria, (nutrice di eroi nell'antichità, caduta in oblio e ora più che mai bella) che s'avvicina per parlare al Tebro

Adagio

GLORIA

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

Ca-ro Te-bro, a-mi-co

fiu - me, non rav - vi - si più la Glo - ria che fu già tuo pri-mo ar dor

che fu già tuo pri - mo ar-dor, ca-ro

Te-bro, a-mi-co fiu-me, non rav - vi - si più la Glo

- ri - a che fu già tuo pri-mo ar-dor, tuo pri-mo ar - dor, che fu già, che fu

già tuo pri - mo ar-dor, quan-do

fine

so - lo il mio bel lu - me nel sen - tier del - la vit - to - ria scor-ta fu del tuo va -

lor, nel sen-tier del-la vit-to-ria scor-ta fu del tuo va - lor scor-ta fu del tuo va - lor?

da capo

Esempio 5

Evocata nelle ultime parole del recitativo, appare la Gloria, che intona la sua aria ‘di sortita’ rivolgendosi al Tebro con gli appellativi “caro” e “amico”, invitandolo a riconoscere in lei il suo primo “ardor”, allorquando la di lei luce fu guida al suo valore militare. La Gloria fa il suo ingresso musicale senza strepito di trombe e timpani, ma con movenze pastorali e delicate. Fra i significati del testo, Händel decide di sottolineare il sentimento di antica amicizia fra Gloria e Tebro – un tempo uniti da forte vincolo, ora ritrovatisi dopo secolare oblio – piuttosto che l’aura pomposa che tradizionalmente circonfonde quest’ultima o gli accenti marziali delle sue parole.

Il compositore musica le due terzine di ottonari in una breve aria con basso continuo, in tempo lento, nel tono di Sib maggiore, di cui Mattheson dice “ad ardua animam elevans”.³⁶ L’aria è di impianto motivico e armonico semplice, di cantabilità distesa (Es. 5). La sezione A è mono-motivica: il motivo del ritornello (α) viene riesposto dalla Gloria in a' e in forma di progressione in a"; la sezione B è imperniata su un motivo ritmicamente derivato da α . Armonia semplice (I-V-I), cantabilità, enunciazione in stile sillabico, infiorata, nelle cadenze, da brevi e facili vocalizzi. Gli scopi persuasivi della Gloria si trasfondono in un dettato giocato sulla delicatezza della linea melodica, sulle pause indugianti, sulla grazia tenue di vocalizzi misurati che sottolineano poche parole-chiave, quali “ardor” (mis. 5-6) e “gloria” (mis. 10-11). È la trasposizione in musica di una conversazione garbata fra due antichi amici, nella quale l’invito a riscuotersi viene non già da toni solenni e fastosi, ma da un parlar confidente e per allusioni.

Recitativo, Gloria “Sì, la Gloria son io” Do maggiore – Mi minore

5) Aria, Gloria, “Tornami a vagheggiar” 7aaX' 7bbX'

Soprano, Violino I e II soli, Violino I e II ripieno, b.c.

Do maggiore, 3/4 [Allegro]

Sezioni	A				B	A <i>Da capo</i>
Versi	<i>Rit.</i>	a'	a"	<i>Rit.abbr.</i>	b'	
		1-3	1-3		4-6	
Armonia	I	I-V	I	I	vi-ii-V	
Motivi	α	β	γ	α'	δ	

Nel breve recitativo, la Gloria continua nella sua autopresentazione, nei termini di un ricordo di passati splendori e della imminente rinascita sotto la luce della stella degli Albani.

Nell’aria successiva essa invita il Tebro a desiderarla di nuovo per tornare a trionfare, se l’Astro benefico la libererà da ogni negatività, cambiandone il destino.

³⁶ MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 249.

L'invito, pervaso di entusiasmo, che la Gloria rivolge al Tebro è tradotto in un'aria di più ampie dimensioni, in cui la voce è sostenuta da un organico di concerto grosso, coi violini distinti in "concertino" e "concerto grosso". Il carattere vivace dell'aria è definito nel ritornello iniziale con un motivo vivace, il cui carattere danzante è sottolineato da un basso di minime che ne scandisce il ritmo ternario (Es. 6).

The musical score for Example 6 consists of four staves. The first two staves are for Violino I, II, with the first staff marked 'solo' and the second 'ripieno'. The third staff is for the vocal part, labeled 'GLORIA'. The fourth staff is for the basses, labeled 'Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)'. The music is in 3/4 time and features a lively, dance-like melody with a ternary rhythm. The solo violin part is characterized by a series of eighth notes, while the ripieno violin part provides a harmonic support. The vocal part is a simple melody, and the basses provide a steady accompaniment of eighth notes.

Esempio 6

In A la parte vocale è improntata a brillantezza e virtuosismo, accompagnata dal concertino il cui violino solo gareggia spesso con la voce, in un dialogo punteggiato dagli interventi ribollenti del *tutti*. Il virtuosismo, che connota ora il *côté* pomposo del personaggio, si riverbera in a' con un motivo brillante (α), in forma di arpeggio di Tonica, e in a" con un nuovo motivo che si sviluppa in un ampio e impervio melisma della voce in forma di progressione (mis. 26-32), che nella sua parte finale gareggia col violino solo.

Il compositore non rinuncia a una sottolineatura minuta del testo poetico, allorché in a", dopo che la voce ha intonato sul fiero motivo declamatorio (β) il verso "Tornami a vagheggiar", i bassi rispondono con una 'battagliera' cellula anapestica (mis. 24) che allude alle attività guerresche che il Tebro dovrà intraprendere per il conseguimento della Gloria (Es. 7).

Altrettanta cura nella 'pittura musicale' del testo poetico si ravvisa nella sezione B, che da un punto di vista tonale ha carattere chiaroscurale: la seconda strofa è infatti intonata una volta sola, su un nuovo motivo (δ) nelle tonalità di La minore e Re minore, sulle parole "rio disastro", per poi schiarirsi in Sol maggiore sulle parole "che in lieto sa cangiar il tuo destino".

Esempio 7

Recitativo, Olinto, “Tebro, tu non rispondi” Re maggiore – Sol maggiore

6) Aria, Olinto “Al suon che destano” *5abcx cadbex*

Soprano, violino I e II, violoncello solo, b.c.

Mi minore, 3/8 [Tempo di minuetto]

Sezioni	A	B	A+B strumentale
Versi	a' : 1-4	b' : 5-10	
Armonia	i	VII-iv-III-i	
Motivi	α	β	

Alle esortazioni della Gloria si unisce ora Olinto, in una sorta di ‘accerchiamento’ argomentativo. Il pastore invita il fiume a seguire la Gloria, la cui eco la Fama con “generosa tromba” porterà da un polo all’altro della Terra.

Olinto invita gli spiriti degli eroi della antica Roma a risorgere al suono di “belliche squille” e si augura che le “aure” alimentino di nuovo le molte “faville” che ardono sotto le ceneri degli antichi eroi.

The musical score is for a section titled 'Le serenate'. It features four staves: Violino I, Violino II, OLINTO (singing), and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, and 21 indicated. The lyrics are in Italian and describe Olinto's invitation to the river and the Fama's role in bringing glory to the land.

Violino I (solo)
Violino II (solo)
OLINTO
 Al suon che de - sta - no bel - li - che squil - le l'om - bre ri - sor - ga - no
 Vc. solo
 Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)
 de' fi - gli tuoi, al suon che de - sta - no bel - li - che squil - le l'om - bre ri -
 sor - ga - no de' fi - gli tuoi, e l'au - re scor - ga - no che vi - ve re - sta - no
 d'un fo - co no - bi - le mol - te fa - vil - le sot - to le ce - ne - ri

Esempio 8

L'intonazione dell'aria è singolare: un testo di contenuto eroico-marziale, che presenta precisi 'inviti' lessicali ("suon" di "belliche squille"), rimandanti a codificati *topoi* musicali, viene musicato in forme che suonano come vagamente antifrastiche: la consueta forma ABA è sostituita da una forma bipartita AB, di breve respiro, priva di ritornello iniziale, seguita dalla ripetizione integrale delle sezioni A e B; la tonalità è quella 'patetica' di Mi minore³⁷; lo strumentale, all'inizio di a' e di a'' è ridotto al concertino dei due violini che raddoppiano la voce all'unisono o per terza³⁸; l'armonia è ridotta a un elementare tensione I-V; il tessuto motivico consiste in due soli motivi (uno per sezione); la declamazione è prevalentemente sillabica (Es. 8).

Tali elementi conferiscono un'espressione musicale tenue e dimessa a un'aria il cui contenuto testuale è invece eroico e bellicoso. L'invito di Olinto assume le forme, a prima vista contraddittorie, di un elegante, arcadico minuetto³⁹. A uno sguardo più attento tuttavia, non è escluso che Olinto utilizzi la stessa strategia già adottata dalla Gloria, la quale dapprima ha esordito con un'aria tenue e suadente, di cantabilità distesa, seguita poi da un'aria brillante e virtuosistica. E come vedremo, fra breve anche Olinto si produrrà in un'aria fastosa che fungerà da perorazione finale.

Recitativo, Tebro, Gloria "Di stupor, di diletto", Si minore – Fa# minore

7) Aria, Tebro, "Io torno a sperare" *6abax' bcdx'*

Contralto, Violino I e II unisoni, b.c.

Si minore, **C** [Allegro]

Sezioni	A				B
Versi	Rit.	a'	a''	Rit.	b'
		1-4	1-4		5-9
Armonia	i~i	i~III	III~i	i-i	VII~v
Motivi	α	α	β	α	γ

³⁷ Cfr. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre* cit., p. 250; a proposito di Mi minore: "È molto difficile che contenga un qualcosa di allegro, ed è una tonalità abituata a rendere pensosi, meditativi, preoccupati e tristi, ma lasciando ancora uno spiraglio alla speranza. Lo si può anche utilizzare in movimenti rapidi, ma comunque non avranno un carattere allegro".

³⁸ L'autografo presenta questa indicazione esecutiva: "La prima volta il Concertino solo col Violoncello senza Cembalo le seconde repliche tutti ma piano". Chiara la prima specificazione, relativa a un organico di due violini e violoncello; la seconda, in un italiano incerto, indica che dopo il segno di ritornello bisogna ripetere ciascuna sezione con tutti gli strumenti, ma con la dinamica *piano*.

³⁹ Sull'utilizzo del tempo di minuetto nella musica vocale di Händel cfr. KARINA TELLE, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, Musikverlag Emil Katzschler, München - Salzburg, 1977, pp. 56-63.

Nel recitativo dialogico ha luogo la svolta ‘drammatica’ della serenata: il Tebro, illuminato dai “rai” della Gloria, si riscuote dal secolare torpore e si dice pronto ad amarla e a seguirla nuovamente, certo che essa lo condurrà, come sempre in passato, alla vittoria.

Nella successiva aria, il Tebro si confronta con elementi geografici ‘acquorei’: nella prima strofa torna a sperare che gli tributi di nuovo omaggio il mare Mediterraneo, il quale in tempi recenti glielo ha negato; nella seconda si augura che, guidato dalla luce di papa Albani, egli possa, dopo secoli di umiliazione, mostrare orgogliosamente il capo, quello che, al contrario, l’arrogante fiume Nilo (metonimia per l’Impero Turco) nasconde sconfitto (Figura 6).

The image shows a musical score for an 'Allegro' piece. It features three staves: Violino I, II; Tebro; and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo). The Violino I, II staff has a melody starting with a forte (f) dynamic. The Tebro staff is mostly silent, with a few notes at the end. The Bassi staff has a supporting melody, also starting with a forte (f) dynamic. The lyrics 'lo tor - no a spe -' are visible at the bottom right of the Bassi staff.

Esempio 9

Il moto di speranza del Tebro, finalmente riscossosi dal suo annoso torpore, è sonorizzato con un’aria in tempo veloce, accompagnata dai violini unisoni. Händel conferisce risalto musicale alle due facce della medaglia del sentimento di speranza: lo slancio e la trepidazione (Es. 9).

Il primo sembra riflettersi, sin dal ritornello (mis. 1-3), nel tempo vivace, nella chiarezza geometrica e spigolosa della testa del motivo (α), nella sonorità ‘orchestrale’ dei violini unisoni, nella regolarità del ‘basso camminante’; la seconda – attraverso lo sviluppo del motivo – nei salti di registro della linea dei violini e del basso, nel decorso armonico modulante accidentato dalla presenza della cadenza evitata (mis. 6-7).

Il carattere modulante permane nelle due intonazioni della strofa, improntate a economia motivica: a' è costruita sul motivo α , a'' sul motivo β , imparentato col

precedente; entrambi sono contrappuntati dalle figurazioni di crome per salti che chiudevano il ritornello, con il consueto effetto di ordito ricco e coeso (Es. 10).

10
ra - re che a ren - de-re o - mag - gio mi tor - ni quel ma - re che già mel' ne - gò.

14
... mi tor - ni quel ma - re che già mel' ne - gò, io

18
tor - no a spe - ra - re che a ren - de-re o - mag - gio mi tor - ni quel ma - re che

21
già ne - gò, quel ma

24
re che già mel' ne - gò.

Esempio 10

La sezione B, 'coerente', intona la seconda strofa su un motivo γ che mantiene il profilo ritmico di α . L'unitarietà motivica sembra funzionare come ulteriore elemento di coesione, di certezza, come un contrafforte agli altri elementi di instabilità. È questa un'aria che riflette una volta di più la capacità händeliana di connotare le più sottili sfumature del testo, in questo caso il doppio aspetto della speranza.

Recitativo, Gloria, “Di sì giuste speranze” Sol maggiore – Do maggiore

8) Aria, Gloria, “Astro CLEMENTE” *5abbx' cxx'*

Soprano, violino I e II, b.c.

Sol maggiore, **C** [Allegro]

Sezioni	A	B	A <i>Da capo</i>
Versi	a' : a" : <i>Rit.</i> 1-4 1-4	b' b" 5-7	
Armonia	I-V I I	vi ii	
Motivi	α β α	γ	

Nel suo ultimo recitativo, la Gloria definisce fondate le speranze del Tebro, rese ancor più solide dall'intervento di Marte e Giove. La Gloria lo invita a godere aure “soavi”, mentre essa chiederà soccorso al pontefice, “Astro che ha del Ciel le chiavi”.

Nella sua ultima aria, la Gloria rivolge l'ennesimo encomio all’“Astro Clemente”, in seno al quale essa dice di dimorare stabilmente, e dal quale può, iperbolicamente, ricevere ulteriore “luce”.

Nella parola “sereno” Händel sembra individuare l'affetto fondamentale di un'aria che presenta caratteri melodici e architettonici di singolare semplicità e leggerezza. Nella sezione A manca l'introduzione strumentale, la prima quartina è intonata due volte in una struttura binaria in cui una frase di proposta (α) e una di risposta (β) sono delimitate dal segno di ritornello.⁴⁰ Ciò, unitamente al breve respiro delle due frasi, arricchisce la forma con ‘da capo’ di una leggerezza ‘strofica’, rimarcata pure da un decorso armonico elementare, giocato su semplici relazioni Tonica-Dominante. Massima economia si nota pure nella componente strumentale, che vede i violini I unisoni col canto e basso continuo e i secondi intonare un motivo sullo stesso disegno ritmico. L'effetto è tuttavia dinamico, grazie a una piccola cellula dei violini I che, dopo aver doppiato la voce (mis. 1 e 2), emergono con un cinetico arpeggio. Una semplicità arcadica risuona anche nella linea vocale, la quale intona il testo in modo sillabico, increspato da brevi e leggeri melismi in a", in una ariosa progressione discendente (Es. 11).

⁴⁰ Una struttura analoga è nell'aria “Amo Tirsi ed a Fileno” dalla cantata a tre “Clori, Tirsi e Fileno” HWV 96.

Violino I

Violino II

GLORIA

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

A - stro cle-men - te, a - stro se-re - no, la Glo-ria in se - no sem - pre ti sta.

Esempio 11

La sezione B, ‘coerente’, si rannuvola nel tono della relativa minore; la seconda strofa è intonata due volte sopra un nuovo motivo (γ), che conserva la stessa figura ritmica del motivo α , la quale funziona come ‘comune denominatore’ dell’aria.

Recitativo, Olinto, Tebro “Tebro, ti dissi il vero”, Si minore – La maggiore

9) Aria, Olinto, “Alle voci del bronzo guerriero” 10ax ax’

Soprano, tromba, violino I e II, b.c.

Re maggiore, 6/8 [Allegro]

Sezioni	A					B	A <i>Da capo</i>
Versi	Rit.	a ⁰ (motto)	a'	a''	Rit.	b'	
		1	1-2	1-2		3-4	
Armonia	I	I	I-V	I	I	vi-iii	
Motivi	α	β	β	γ	α'	δ	

Nel recitativo si traggono le conclusioni del tema encomiastico che attraversa tutta la serenata: Olinto ribadisce di predire veridicamente nuova Gloria al Tebro: Tebro-Roma-Pontefice ringrazia Olinto con la promessa di nuovi pascoli – fuor di metafora feudi e titoli. Il Tebro ricorda che il massimo pascolo va al pontefice e alla Chiesa universale, che Olinto si appresta a difendere lasciando i panni del pastore per rivestire quelli dell'eroe guerriero.

Tromba

Violino I

Violino II

OLINTO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

6

Al - le vo - ci del bron - zo guer -

11

rie - ro _____, al - le vo - ci del bron - zo guer -

Esempio 12

L'ultima aria di Olinto è costituita – come naturale in una composizione in cui questi è il protagonista – da un distico di decasillabi, metro marziale per eccellenza, ed è giocata sull'immagine topica del “bronzo guerriero”, cui si invita a rispondere con echi di festa. Nel secondo distico viene icasticamente riassunto il contenuto ideologico fondamentale, riassumibile nell'antica massima latina *si vis pacem para bellum*. È questa una classica ‘guerra giusta’, il cui scopo è quello di portare la pace.

15

rie - ro ____ si ri - spon - da con E - co fe - sti - va, si ri - spon - da,

19

si ri - spon - da con E - co fe -

24

- sti - va, si ri - spon - da, al - le vo - ci del bron - zo guer -

Esempio 13

Sul piano musicale, un esuberante ritornello che attacca con un arpeggio (α), *roulades* dei violini, e semicrome ribattute evocano l'atmosfera marziale (Es. 12).

La serenata si impenna nella sua ultima aria con squilli di tromba marziale e una collaudata scrittura che ricorda da vicino l'aria di Polifemo "Sibilar l'angui d'Aletto" nella serenata HWV 72. È Olinto-Francesco Maria Ruspoli che conclude l'encomio, il pastore da poco fattosi guerriero che si produce in una gara canora con la tromba obbligata.

Il confronto si svolge con diversi procedimenti: dapprima a distanza, in modo dialogico, con una entrata di Olinto che intona il 'motto' cui rispondono archi e tromba; seguono scambi a distanza (mis. 9-13), nonché scambi e sovrapposizioni con strutture 'sfrangiate' (mis. 18), accenni di dialogo con medesimi materiali (mis. 20-21) in una gara virtuosistica che carica un *climax* su un esteso pedale (mis. 27-30), con note ribattute al basso, negli archi e nella tromba, impervi arpeggi della voce punteggiati da squilli, un arsenale virtuosistico che culmina in un lungo trillo (mis. 35-36) a distanza di terza fra voce e tromba (Es. 13).

La sezione B, 'coerente', nella relativa minore, continua il confronto, con la tromba che trilla su nota tenuta e voce che procede sillabica e ribadisce più volte il concetto "dai lauri ha da nascer l'oliva", vero emblema ideologico della serenata.

10) Coro, Olinto, Gloria, Tebro, "Viva un Astro sì bello" 7aB

Soprano, Soprano, Contralto, tromba, violino I e II, b.c.

Re maggiore, C [Allegro]

Sezioni	A
Versi	a' 1-2
Armonia	I
Motivi	α

La serenata si conclude con un distico finale, che nel dettato del libretto ha un tono scopertamente iperbolico, grazie al ritorno, ennesimo, a mo' di suggello finale, delle allegorie "Astro dell'Alba" e "Alba del Tebro", disposte in chiasmo imperfetto.

The musical score is written for a chamber ensemble and three vocalists. The instruments are Tromba (Trumpet), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), OLINTO (likely a soprano or alto voice), GLORIA (likely a mezzo-soprano or tenor voice), and TEBRO (likely a bass voice). The lyrics are in Italian and are repeated in a chiasmic structure. The score is divided into two systems. The first system shows the instrumental introduction and the vocal entries. The second system shows the vocalists singing the lyrics in a chiasmic structure.

Lyrics:

Vi - va, vi - va! vi - va, vi - va! vi - va un a - stro sì

Vi - va, vi - va! vi - va, vi - va! vi - va un a - stro sì

Vi - va, vi - va! vi - va, vi - va! vi - va un a - stro sì

bel - lo, vi - va un' al - ba sì chia - ra, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va!

bel - lo, vi - va un' al - ba sì chia - ra, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va!

bel - lo, vi - va un' al - ba sì chia - ra, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va!

Esempio 14

A ciò si aggiunge, l'anafora del congiuntivo festevole e festivo "viva", che nel verso finale è iterato e in epifora. Nel distico, nella lezione dell'autografo, sono invece attenuati i valori iperbolici, nei termini di allegoria che permane ("Astro sì bello", "Alba sì chiara") ma senza eccessi; le due parole ritornano, ma ora senza addensamenti di carattere iperbolico.

Su un furente tappeto di semicrome in forma di triade dei violini e sugli squilli anapestici della tromba entrano improvvisamente le tre voci con procedimento omofonico, con figura d'arpeggio ascendente che ben presto stempera la sua energia con uno sviluppo di frase che giunge presto a conclusione, in modo quasi inaspettato, con effetto

di teatrale sorpresa. È qui la brevità esclamativa, interiettiva che s'incarica di rendere l'effetto mimetico di un reale "evviva" che per esser efficace deve esser breve e privo di ripetizioni (Es. 14).

6. *Proposte di lettura drammaturgica*

La serenata HWV 143, sebbene si presenti come squisitamente encomiastica per contenuti e personaggi, si segnala nella intonazione händeliana per l'accorta 'drammaturgia' musicale che il compositore riesce a costruire su un testo poetico più povero di risorse 'teatrali' rispetto alle cantate dialogiche HWV 82, 83, 96 e alla serenata HWV 72.

La connotazione musicale dei personaggi è senza dubbio l'aspetto più evidente di tale drammaturgia, sui due livelli della gerarchia fra di essi e della caratterizzazione.

Olinto, personaggio eponimo della serenata è, in base alla *dispositio* delle arie, l'indubbio protagonista: intona un'aria all'inizio, a metà e poco prima della fine, dunque apre e chiude, in termini teatrali, la composizione. Chiaro è il *climax* musicale con cui Händel ne caratterizza l'evoluzione psicologica, dalla condizione di pastore, con l'arcadica aria di sortita "Oh, come chiare e belle", a quella di guerriero, con la conclusiva aria marziale "Alle voci di bronzo guerriero". Ancora in forma di *climax* è l'agogica delle tre arie: un *Andante*, un tempo di minuetto veloce e un *Allegro*. Sul piano del colore strumentale, le sue arie sono tutte con strumenti, ed è sua l'unica aria con strumento obbligato, che dona fasto marziale e celebrativo col clangore della tromba.

Il Tebro passa dalla tenuità dell'aria di sortita "Chi mi chiama, or che non sono", brevissima, di andamento moderato e col basso continuo, al corruccio contegnoso della seconda "Più non spero di lauro guerriero" di andamento più mosso, alla baldanza della terza "Io torno a sperare" in tempo veloce. Personaggio antico e annoso, il Tebro canta arie che da un punto di vista stilistico presentano caratteri lievemente arcaizzanti, guardando a forme tardo secentesche come l'ostinato nella prima e il 'motto' nella seconda.

La Gloria, a sua volta è caratterizzata con studiata scelta di mezzi musicali. Händel la fa esordire suadente verso il Tebro: il testo è di contenuto parenetico ed è sonorizzato

con un'aria accompagnata dal solo basso continuo, sillabica e delicata; nel prosiegua poi la Gloria gioca col fiume la carta dell'esortazione entusiastica con un'aria virtuosistica, in tempo veloce, animata da un àlacre ritmo di danza; una carta analoga gioca nell'ultima aria, vero fastigio dell'encomio rivolto verso l' "Astro CLEMENTE".

Il brevissimo coro finale, che funge da conclusivo 'lieto fine', è in una semplice e brevissima forma monopartita (A), senza ripetizioni interne e senza la sezione B, fatto che ne accresce l'efficacia. La varietà di colori caratterizzanti è ottenuta con forze strumentali semplici (è la formazione romana 'tipo' delle cantate con strumenti), ma utilizzate in modo accorto. Lo strumentale è ora rappresentato dal basso continuo, dagli archi coi violini I e II divisi o unisoni, arricchiti dal suono della tromba nell'aria e nel coro finali.

A livello di architetture dell'aria e di procedimenti motivici, la varietà è funzionale alla caratterizzazione e alla istituzione di una regia musicale che conferisca il massimo di vivezza a un testo privo di azioni e accadimenti. Accanto alla struttura col 'da capo', in forma tripartita, si ravvisa un caso di aria bipartita "Al suon che destano" e uno di aria con la sezione A divisa in due parti ritornellate "Astro CLEMENTE".

Sul piano dei procedimenti di costruzione motivica e di ordito, si ravvisa la seguente differenza tipologica: arie che usano disegni ostinati del basso o degli archi (è la forma arcaizzante destinata alle prime due arie del Tebro), arie con motto (n. 1, 3, 9), arie in cui la voce è unisona coi violini (n. 6, 8).

L'effetto complessivo è di una *varietas* straordinaria, che trasforma una serenata encomiastica in un dramma per musica in miniatura.

CAPITOLO V

Cantate dialogiche e serenate: una lettura drammaturgica

1. *Cantate e serenate a Roma negli anni 1706-1708: singolarità di un contesto*

Il contesto in cui il giovane Händel si trovò ad operare come compositore di cantate e serenate presenta due aspetti che collocano la sua esperienza sotto il segno della singolarità. Nella conclusione di questo studio crediamo che sia opportuno ritornare su di essi, perché a nostro avviso vengono a determinare caratteristiche salienti delle composizioni.

Il primo aspetto è relativo allo scopo del viaggio in Italia: uno degli obiettivi, probabilmente quello decisivo, che spinge Händel a intraprendere il viaggio verso in Bel Paese è l'affinamento delle sue capacità di compositore drammatico. Questa è infatti la carriera che egli ha intrapreso ad Amburgo, facendo rappresentare nel 1705 *Almira* HWV 1 e *Nero* HWV 2 sulle scene del *Theater am Gänsemarkt*. Un ulteriore indizio circa il significato 'formativo' dell'*Italienreise* è a nostro avviso ravvisabile nella circostanza che il lungo viaggio fu intrapreso dopo che la carriera amburghese si era 'arenata' a seguito dell'insuccesso di *Nero* e delle conseguenti difficoltà nella rappresentazione delle opere *Die verwandelte Daphne* HWV 3 e *Der beglückte Florindo* HWV 4. Händel, che alla metà del 1706 aveva all'attivo già quattro partiture, si presenterà in Italia come compositore teatrale e l'opera musicale costituirà un forte catalizzatore delle sue energie nei tre anni e mezzo di permanenza nella Penisola. Egli frequenterà – e da essi cercherà di farsi ingaggiare come compositore – i teatri di Firenze e di Venezia. Negli autunni fra il 1706 e il 1709 assiste infatti alle raffinatissime recite private nel teatro mediceo di Pratolino e a quelle del fiorentino Teatro del Cocomero, nel quale farà rappresentare *Vincer se stesso è la maggior vittoria* HWV 5; a Venezia, dove compie diversi soggiorni, assiste ripetutamente alle stagioni operistiche di carnevale e nel 1709 manda trionfalmente in scena *Agrippina* HWV 6 nel Teatro di San Giovanni Grisostomo. Con la tradizione operistica partenopea viene in contatto nella primavera-estate del 1708, durante un breve soggiorno a Napoli, sebbene qui non ottenga 'scritture'.

Una siffatta attenzione al melodramma si scontra tuttavia con le condizioni in cui egli si trova ad operare, che presentano un risvolto per certi versi paradossale: venuto in Italia per ascoltare e comporre opere, Händel vive e compone per lo più a Roma, città in cui il melodramma è stato vietato dai severissimi bandi contro gli spettacoli di papa Clemente XI.¹ Nell'Urbe egli incontra i mecenati più fastosi e più entusiasti, che lo ospitano e proteggono con una 'pioggia' di commissioni; nondimeno, arrivato alla fine del 1706, lascia la città nel 1709 non solo senza aver potuto comporre alcuna opera, ma anche senza aver potuto assistere alla ripresa della stagione teatrale, che ricomincia regolarmente solo nel carnevale del 1710, quando finalmente finisce quella che Roberto Pagano ha definito la "lunga quaresima romana"² durata quasi un decennio.

Nella Città Eterna cantate, serenate e oratori fungono da generi sostitutivi dell'opera; lo sono, per consolidata prassi, nei periodi di chiusura dei teatri; lo sono a maggior ragione nel lungo decennio di 'bando' papale e in maniera vieppiù decisa negli ultimi anni di proibizione, compresi fra 1705-1709.

All'inizio di questo secondo lustro si concentra la produzione di cantate dialogiche e serenate di Alessandro Scarlatti (1660-1725): due serenate nel 1705, tre serenate e due cantate nel 1706.³ Nel 1707, dopo la partenza del Palermitano per Venezia (autunno 1706), sarà Händel a prendere il suo posto in questi generi, componendo spesso per gli stessi committenti.⁴

¹ Ogni spettacolo fu bandito da Roma nel 1700 in occasione dell'Anno Santo, nel 1702 per il Giubileo straordinario in occasione della Guerra di Successione spagnola, nel 1703 a causa del violento terremoto che colpì il Lazio e l'Abruzzo, dal 1704 al 1708 per il voto pubblico delle autorità pontificie in ringraziamento alla Vergine per aver salvato Roma dal terremoto. Nel 1709 possono riprendere gli spettacoli nella stagione di carnevale, ma il timore del rinnovo del bando papale frena la committenza; solamente la regina Casimira di Polonia fa rappresentare nel teatrino privato di Palazzo Zuccari il dramma per musica *Il figlio delle selve*, poesia di Carlo Sigismondo Capeci, musica di Alessandro Scarlatti. La stagione operistica romana riprende solo nel carnevale del 1710: cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750): annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997, («Sussidi Eruditi», LXV), pp. 1-77 *passim*.

² ROBERTO PAGANO, *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985, p. 221.

³ Cfr. *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, II, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 451-522.

⁴ Ci riferiamo al cardinal Pietro Ottoboni e al marchese Francesco Maria Ruspoli: Scarlatti musicò (probabilmente insieme a Filippo Amadei) la serenata su testo di Ottoboni *Dialogo della Fede e dell'Amor Divino*, cfr. TERESA CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1698-1708)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 397-452 *passim*. Espressamente dedicata al marchese Ruspoli è la serenata *Il trionfo della Virtù* (1706), così come probabilmente riferibili alla sua committenza sono le serenate scarlattiane *Il trionfo dell'Onestà* e *Venere, Amore e Ragione* entrambe del 1706, cfr. MACCAVINO, *La Serenata a Filii «Tacete aure tacete» e le altre serenate datate 1706 di Alessandro Scarlatti* in *La serenata tra Seicento e Settecento* cit., pp. 451-522: 461.

Le composizioni di Händel di cui si occupa questo studio vanno dunque poste – per genere e per orizzonte di attesa del pubblico – sulla stessa linea evolutiva su cui si trovano quelle di Scarlatti. Con queste dunque proponiamo un raffronto finale, che consente di metter in luce l'aspetto innovativo delle composizioni händeliane.

2. *Serenate e cantate per Alessandro Scarlatti: 1705-1706*

Attivo a Roma fin dal 1703, dopo che aveva abbandonato Napoli e cercato invano sistemazione nella Firenze di Ferdinando de' Medici, Alessandro Scarlatti, negli anni 1705-1706, compone sette fra cantate dialogiche e serenate, generi in cui era ritenuto eccellente e in cui si era già cimentato con successo a Napoli. E tuttavia, mentre nella capitale partenopea aveva composto per fastose esecuzioni pubbliche e celebrative, concepite per organici vocali e strumentali imponenti, a Roma scrive composizioni destinate ad esecuzioni private (che hanno luogo in giardini e palazzi) nelle quali sembra riflettersi lo spirito di nuova misura e di semplicità propugnato dall'Accademia dell'Arcadia. Forniamo l'elenco dei titoli dei lavori di Scarlatti eseguiti nel biennio 1705-1706:⁵

1705

- *Flora Pellegrina*, serenata per Soprano, Contralto e strumenti, 1705⁶
- *Endimione e Cintia*, serenata per due Soprani e strumenti, 1705

1706

- *Venere, Adone e Amore*, serenata per due Soprani, Contralto e strumenti, 1706⁷
- *Amore e Virtù ossia Il trionfo della Virtù*, cantata per due Soprani e strumenti, 1706⁸
- *Le muse Urania e Clio lodano le bellezze di Filli*, cantata per due Soprani e strumenti, 1706
- *Fileno, Nisi e Doralba*, serenata per due Soprani, Contralto e strumenti, 1706
- *Venere, Amore e Ragione*, cantata per due Soprani, Contralto e strumenti, 1706⁹
- *Il Trionfo dell'Onestà*, serenata per due Soprani e strumenti, 1706

⁵ Cfr. *ibidem*, p. 459.

⁶ Il testo poetico è di Giacomo Buonaccorsi; la serenata venne eseguita a Villa Corsini il 14 settembre 1705 in occasione del matrimonio fra Bartolomeo Corsini e Maria Vittoria Altoviti, cfr. THOMAS GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph.D., University of California - Los Angeles, Ann Arbor, UMI, 1983, pp. 476-480 e pp. 514-515.

⁷ Si tratta di una revisione dell'omonimo lavoro eseguito a Napoli nel 1696, la poesia è di Francesco Maria Paglia, cfr. MACCAVINO, *La Serenata a Filli* cit., p. 464.

⁸ La copia conservata in D-MÜs reca la dicitura "Scritta per il Principe Ruspoli", si tratta di una copia successiva al 1709 anno in cui il nobile fu elevato al rango di principe, cfr. *ibidem*, p. 459.

⁹ Il testo poetico è di Silvio Stampiglia, cfr. THOMAS GRIFFIN, *Historical Introduction*, in ALESSANDRO SCARLATTI, *Venere, Amore e Ragione: Serenata a 3*, a cura di Judith L. Schwartz, Madison (Wisconsin), A-R Edition, 2000, («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», CIV), p. XIII.

In base al contenuto e all'ambientazione, le composizioni sono divisibili in due gruppi. Il primo è costituito dalle serenate *Venere, Amore e Adone* e *Il trionfo dell'Onestà*, nonché dalle cantate *Venere, Amore e Ragione* e *Il trionfo della Virtù*: in questi testi i personaggi sono impegnati in una disputa dialettica sul tema dell'amore, nella cornice di una luminosa ambientazione diurna, sullo sfondo di un paesaggio arcadico. Il secondo gruppo è costituito da composizioni di ambientazione notturna: nella serenata *Zefiro e Clori* sono esaltate la fedeltà e l'amore reciproco degli amanti, mentre la cantata *Le muse Urania e Clio lodano le bellezze di Filli* e la serenata *Fileno, Niso e Doralbo* sono dedicate a una figura femminile celata col nome pastorale di Filli, dietro alla quale (secondo la recente ipotesi di Maccavino) potrebbe nascondersi la figura di Isabella Cesi, moglie del marchese Ruspoli.¹⁰

Non è possibile analizzare dettagliatamente in questa sede i singoli testi poetici, e tuttavia un esame ricognitivo evidenzia che in essi domina ancora una logica testuale 'tradizionale': i personaggi sono prevalentemente costituiti da personificazioni di virtù (Onestà, Virtù), di sentimenti e di qualità (Amore, Ragione), e sono privi dunque di quelle determinazioni personali necessarie all'attivazione del conflitto in termini emotivi e psicologici; il contendere fra i personaggi è tutto dialettico e retorico, si svolge sul piano concettuale e non su quello delle passioni. Un'analoga considerazione vale anche per altri personaggi, per lo più costituiti da divinità in funzione simbolica (Venere e Cupido, le muse Urania e Clio, il Sole).

Al livello contenutistico e delle modalità discorsive, prevalgono i procedimenti dell'encomio, della descrizione, del ragionamento dialettico, che cagionano una fondamentale stasi sul piano diegetico-drammatico. Questo accade anche in una serenata come *Fileno, Niso e Doralbo*, in cui non agiscono personificazioni e divinità, ma tre arcadici pastori. Per meglio esemplificare quanto affermato, ne proponiamo il testo integrale.¹¹

FILENO, NISO, DORALBO
(testo di anonimo)

FILENO	Tacete, aure tacete, garrulette volanti, or che in tacito oblio
--------	---

¹⁰ Cfr. MACCAVINO, *La Serenata a Filli* cit., p. 463.

¹¹ Il testo è tratto, con alcuni interventi grafici e di punteggiatura, da MACCAVINO, *ibidem*, pp. 521-22.

freggia la notte il crin d'astri brillanti.
Del mar, dell'aria in seno
l'onda riposi e non si muova augello,
né frema in queste sponde
dell'aure il volo o il mormorio dell'onde.

A ragion di fosche bende
si dimostra il ciel velato,
se d'un ciglio il sol non splende
al mio core innamorato.

A ragion etc.

Niso dice la 2^a

NISO Se di Zefiro i respiri
il dormir fan più soave,
luci belle, a miei sospiri,
riposate in sonno grave.
Se di Zefiro etc.

Dormite pur dormite
in profonda quiete,
pupillette gradite,
or che degli occhi miei le stille amare
versan d'onde cadenti un mar nel mare.

FILENO Al mio cordoglio
che giova il piangere,
se un cor di scoglio
non bastò a frangere?
Al mio cordoglio etc.

Niso dice la 2^a

NISO Guardo sereno
d'un ciglio amabile
m'apre nel seno
piaga insanabile.
Guardo sereno etc.

DORALBO Ah no, no! Luci, stelle i raggi aprite,
ché sarà mio ristoro
se i miei gemiti ascolta il Sol che adoro.

DORALBO, FILENO Deh! fuggate, o luci belle,
il letargo taciturno,
ché all'orror di ciel notturno
mai non dormono le stelle.
Deh! fuggate etc.

DORALBO, NISO Pupillette, io ben v'intendo:
congiurate a far ch'io mora;
voi sapete a chi v'adora
dar la veglia anco dormendo.
Pupillette etc.

DORALBO Se da Filli soave mercè

non attende la mia servitù,
un amante più mesto di me
di Cupido nel regno non fu.

Dolce stilla d'amica pietà,
infelice sperar non potrò,
se pregando ritrosa beltà,
mi risponde severa di no.

Ma stolto a che mi lagno? a che sospiro?
Quella beltà ch'io miro,
sommersa in dolce oblio, forse gradisce
sognando le mie pene,
e del cor che languisce
brama la servitù, vuol le catene.

FILENO, DORALBO Con durissimi legami
strinse amor quest'alma ancella.
Se volete ch'io non v'ami,
voi lasciate d'esser bella.
Con durissimi etc.

FILENO Dunque se fian graditi
al mio bene, al mio sol gl'affanni miei,
sarà dolce il morir, grato il tormento,
e sia piacer di Filli il mio contento.

FILENO, NISO, DORALBO Se v'aggrada il mio tormento
son contento di morir.

DORALBO La speranza mi tradisce
che m'inganna e vuol ch'io spero.

FILENO La costanza poi nutrisce
sol di larve i miei pensieri.

NISO Al mio core nega Amore
un momento di gioir.

FILENO, NISO, DORALBO Se v'aggrada etc.

NISO Lassol ché i miei sospiri
Filli sorda non ode?
Et io qui spargo intanto
all'aure i gridi e sull'arena il pianto.

Ombre, voi d'un cor fedele
fate un'eco al sospirar,
se in amar beltà crudele
anco un'ombra è il mio sperar.
Ombre voi etc.

FILENO Dove si vidde mai
stravaganza maggiore
d'un mesto cor, che di contenti è privo,
che fra morte speranze Amor sia vivo?

No, no, non m'ingannate;
no, no, speranze addio:

ch'io goda lieto un dì
possibil non sarà,
se dal mio sen rapì
la dolce libertà
coi lacci d'una chioma il cieco Dio.
No, no, non m'ingannate etc.

DORALBO Quell'ardor che chiudo in petto
mi è compagno indivisibile,
se di gioia un lampo aspetto
mi lusinga un impossibile.
Quell'ardor etc.

Folle, ma che deliro!
Su le morbide piume,
mentre placido il mar si vede in calma,
Filli riposa al sospirar d'un'alma.

FILENO Ma se l'alma sospira in grembo al duolo,
vadano i miei sospir per l'aria a volo,
e uniti all'aura errante,
che sì placida spira a Filli intorno,
con grato mormorio del cor l'affanno
palesino alla notte, all'alba e al giorno.

DORALBO, NISO, FILENO Svegliati o bella intanto
alle lagrime mie, poiché non suole
g1'occhi serrar, benché di notte, il sole.

Gli interlocutori sono tre pastori, dunque personaggi posti su un piano di maggiore verosimiglianza rispetto a personificazioni o ad allegorie; essi amano Filli, ma senza esser contraccambiati. La ninfa Filli non appare mai, è evocata come un fantasma lontano e irraggiungibile. La situazione (i lamenti dei tre spasimanti per non esser corrisposti) e la relazione fra i personaggi (ora chiusi nel solipsismo lamentoso, ora solidali nella comune infelicità) sono fondamentalmente statici, non 'drammatici', non 'teatrali'. Del teatro mancano i due fattori fondamentali: la presenza di un conflitto e la presenza di personaggi diversamente caratterizzati. L'assenza di conflitto determina la mancanza di altri elementi teatrali: a) le entrate e le uscite dei personaggi; b) la diversa cognizione della realtà; c) una riconoscibile arcata diegetica con relativa acme drammaturgica; d) una minima linea di evoluzione psicologica dei personaggi. La serenata è interamente costruita su procedimenti di tipo espositivo, riflessivo, e sulla lirica espressione del sentimento individuale.

3. *Cantate e serenate per Händel: il patronage 'umanistico' del marchese Ruspoli e la ricerca del 'drammatico'*

Negli ultimi anni di 'proibizionismo teatrale' serpeggia verso il bando papale una crescente insofferenza, che può essere colta in differenti segnali. Cominciamo da quelli apparentemente secondari, ma che danno la percezione di che cosa comportasse concretamente il divieto di ogni forma di spettacolo: le cronache dell'epoca riferiscono con una certa frequenza episodi in cui, nel periodo di carnevale, la polizia pontificia procede a perquisizioni in dimore private e ad arresti (anche collettivi) di persone colpevoli di aver organizzato un "festino" (una festa da ballo in cui poteva aver luogo una rappresentazione teatrale), ma anche colpevoli di aver semplicemente camminato in maschera per la pubblica via.¹² V'è insofferenza, crescente, dei grandi committenti aristocratici, che si traduce in quattro comportamenti fondamentali: violazione del divieto (nel 1708 il marchese Marcarini viene espulso dallo Stato Pontificio per aver fatto rappresentare una commedia); elusione del divieto (nel 1705 Ruspoli e altri nobili si ritirano nei loro feudi della campagna laziale per poter far rappresentare commedie);¹³ capziosi tentativi di aggirarlo (il cardinale Ottoboni, nel febbraio 1706, fa rappresentare nel suo teatro privato nel Palazzo della Cancelleria *La Statira* – libretto di Ottoboni, musiche di Alessandro Scarlatti – in forma di cantata);¹⁴ *last but not least* una crescente richiesta di cantate dialogiche o di serenate concepite come sostituti dell'opera, nelle quali attuare una nuova ricerca in direzione parateatrale.

¹² Il diarista Valesio riferisce: "*Lunedì 7 marzo* [1707] Nella notte precedente furono carcerate più di trenta persone che facevano un festino in una casa posta di contro alla chiesa di S. Lucia della Tinta, essendovi restate nella medesima sequestrate con guardia de' sbirri le donne."; "*Martedì 8 marzo* [1707] Si arrestano persone in maschera di carnevale per le strade e persone che facevano un festino", cfr. FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, III, Milano, Longanesi, 1977-1979, rispettivamente p. 778 e p. 779.

¹³ Il 9 febbraio 1706 un «Avviso» informa relativamente al trasferimento del marchese Ruspoli nel suo feudo di Cerveteri "[...] con hav[ere] condotto musici sonatori, et alcuni Comici, ove vi fa fare Comedie, e Festini, et altre allegrie, con far Corte Bandita a chi si va"; cfr. D-Mb, Cod. Ital. 197, c. 352^v, citato in THOMAS GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples* cit., p. 491; il diarista Valesio informa: "*Venerdì 5* [febbraio 1706] [...] Il prencipe don Livio Odescalchi è passato a Bracciano et a Palo, dove passerà il carnevale con comedie et altre ricreazioni"; cfr. VALESIO, *Diario di Roma*, cit., p. 550.

¹⁴ Il diarista Valesio riferisce: "[...] nel palazzo della Cancelleria fece con grande invito di nobiltà cantare nel suo teatrino da musici senza habito teatrale, con nobile sinfonia dui atti della satira-commedia composta da S. Eminenza, doppo la quale imbandita sontuosissima cena, consistente in cinque trionfi, in uno de' quali v'erano salviette, posate e pane, e ne gl'altri vivande di tutte sorti, con pernici, francolini e galli di monte, con tanta abbondanza e magnificenza che recò s tutti stupore", cfr. Valesio, *ibidem*, p. 554.

L'attività compositiva di Händel a Roma si realizza dunque all'incrocio di due istanze convergenti: da un lato, come s'è detto, egli ha ambizioni ed esperienze di compositore teatrale, dall'altro – se valutiamo i testi poetici che gli sono dati da musicare – agisce sotto la spinta di una committenza che ricerca nei generi della cantata e della serenata un nuovo 'afflato' drammatico, performativo e teatrale.

Cogliamo l'occasione per sottolineare una volta ancora che i mecenati musicali che proteggono Händel a Roma costituiscono una committenza raffinata, che – se facciamo nostro il termine di Claudio Annibaldi – può esser considerata committenza “umanistica”,¹⁵ costituita da mecenati coltissimi, che si interessano alle questioni della composizione dei testi e della riuscita estetica complessiva delle opere da loro commissionate. Il marchese Ruspoli è poeta dilettante,¹⁶ le cui poesie compaiono nelle raccolte a stampa *Rime degli Arcadi* (secondo Ursula Kirkendale è l'autore del libretto della serenata händeliana *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143); i cardinali Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphilj coltivano entrambi la poesia, in particolare quella per musica, sono autori di cantate, serenate, oratori e drammi per musica.¹⁷ I tre mecenati erano in contatto fra loro, condividevano spesso gli stessi compositori, esecutori e librettisti, frequentavano le stesse *accademie* e *conversazioni*, tre delle quali erano da loro stessi promosse. La loro non era dunque quasi mai – per dirla ancora con Annibaldi – semplice committenza “istituzionale”, ma una committenza che si interrogava sulle opere d'arte commissionate e che spesso interveniva – è il caso dei due cardinali – scrivendo il testo poetico e cooperando alla sua stesura.

¹⁵ CLAUDIO ANNIBALDI *Introduzione*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-45: p. 12.

¹⁶ Un sonetto del Ruspoli è pubblicato nel tomo VI delle *Rime degli Arcadi* (Roma, De' Rossi, 1717, p. 252) e una sua ecloga latina negli *Arcadum carmina* (Roma, De' Rossi, 1721). Ruspoli si servì del poeta Carlo Sigismondo Capeci per la versificazione dell'oratorio *Il Trionfo della Castità* (eseguito nel 1701 a Palazzo Ruspoli in piazza D'Aracoeli, oggi Palazzo Pecci-Blunt), il cui libretto fu molto probabilmente abbozzato dal Ruspoli stesso, cfr. SAVERIO FRANCHI, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Percorsi dell'oratorio romano da "Historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della giornata di Studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, pp. 245-316: 253.

¹⁷ Il cardinal Ottoboni, prolifico autore di oratori e drammi per musica, intervenne in modo sostanziale nel libretto *Tito e Berenice* sempre di Capeci, musicato da Caldara e rappresentato nel 1714 al Teatro Capranica, cfr. *ibidem*, p. 253; sulla produzione di Ottoboni come drammaturgo si rimanda a GLORIA STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni e il grand siècle del Cardinale*, «Studi Musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192. Per quanto concerne la produzione del cardinal Pamphilj si rinvia a LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955; in particolare si rimanda all'*Elenco delle opere edite ed inedite*, pp. 501-508.

L'analisi dei testi delle tre cantate dialogiche musicate da Händel evidenzia un sensibile mutamento rispetto a quelli musicati, nella stessa città e in alcuni casi per gli stessi committenti, da Scarlatti nel biennio 1705-06.

Ruspoli è il committente delle cantate *Aminta e Fillide* HWV 83, *Daliso e Amarilli* HWV 82 e della serenata *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143, mentre è probabile che la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96 sia frutto di un sinergico concorso fra Ruspoli e Ottoboni.¹⁸ Quest'ultimo è in rapporti di amicizia con Ruspoli, ne frequenta i concerti domenicali a Palazzo Bonelli¹⁹ ed è ospite nel castello di Vignanello²⁰; è un ambizioso drammaturgo, autore di libretti di oratori e drammi per musica. Il cardinale possiede una personalità di artista in grado di esercitare influenza sul giovane marchese e mal sopporta il divieto papale al punto che, come s'è detto, nel 1706 lo infrange facendo rappresentare un dramma per musica.

Il marchese Ruspoli dal canto suo è un giovane aristocratico desideroso di mettersi in mostra nella più alta società romana, che ambisce ad una elevazione di rango. Entrato in possesso nel 1705 della immensa eredità delle famiglie Marescotti, Ruspoli e Capizucchi,²¹ intende perseguire la sua ambiziosa politica con gli strumenti di un *patronage* magnifico e munifico, da collocare sullo stesso livello di quello esercitato dai cardinali Ottoboni e Pamphilj e dalle più illustri casate principesche romane. Il fastigio di questo mecenatismo è indubbiamente rappresentato dalla solenne, sfarzosa e costosissima esecuzione dell'oratorio *La Resurrezione* HWV 47 nella primavera del 1708. È una posizione in cui si incontrano le passioni dell'esteta raffinato, del poeta membro dell'*Arcadia*, del musicofilo con le esigenze di utilizzare l'arte come strumento 'politico'.

Alla luce di queste considerazioni è naturale pensare che non sia estraneo al Ruspoli il desiderio di offrire ai vertici della società romana 'oggetti estetici' nuovi, sperimentali rispetto agli *standard* della committenza 'istituzionale'. E crediamo che il nuovo – in una Roma di musicofili e appassionati di teatro ormai insofferenti al perdurare del bando contro agli spettacoli – abbia la duplice funzione di soddisfacimento del gusto e di

¹⁸ Cfr. il capitolo III di questo studio, la sezione dedicata a HWV 96.

¹⁹ Cfr. RASHID-S. PEGAH, "anno 1707". *Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz*, «Die Musikforschung», LXII, 1, 2009, pp. 2-13: 10.

²⁰ URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007, («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349: 382.

²¹ Cfr. *ibidem*, p. 362 e FRANCHI, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia* cit., pp. 247 sgg.

ostentazione di *status*, costituendo un segno di appartenenza ai più alti ranghi della nobiltà laica ed ecclesiastica, nei quali il marchese aspira ad entrare.

Il compimento della strategia del Ruspoli – l’ottenimento del titolo di principe nel 1709 – si realizzò indubbiamente grazie a dirette azioni di soccorso e materiale sostegno allo Stato del papa (il dono del brigantino varato a Civitavecchia nel 1707 e l’arruolamento del Reggimento Colonnella Ruspoli nel 1708), ma anche attraverso un ingente patrocinio delle arti che seppe coniugare il fasto delle superbe produzioni musicali pervase di forti messaggi politici (come accade con l’oratorio *La Resurrezione* HWV 47 e con la serenata *Olinto* HWV 143) con una raffinata ricerca estetica “umanistica”, che ponesse il marchese allo stesso livello dei grandi mecenati della scena romana.

4. *La ricerca del ‘drammatico’ nelle cantate per Händel*

I testi poetici musicati da Händel, per le differenze che li caratterizzano rispetto a quelli musicati da Scarlatti, inducono a supporre che in essi l’anonimo poeta dell’*entourage* del marchese abbia agito dietro una precisa sollecitazione del committente, nella ricerca di una nuova dimensione drammatica e teatrale. Sollecitazione la quale è legittimo supporre che, quand’anche in forme indirette e implicite, sia pervenuta anche al compositore. Non bisogna dimenticare che Händel visse in casa del Ruspoli per lunghi periodi fra il 1706 e il 1708 nella condizione di ospite di riguardo, che era ammesso alla mensa ‘nobile’²² e che dunque dovette occupare una posizione diversa rispetto a quella di un comune compositore ingaggiato nel mercato musicale romano per una singola prestazione. Fu ammesso alle adunanze dell’Arcadia e dunque dovette entrare nel vivo dei problemi estetici, poetici, drammaturgici dibattuti nella Roma di quel *milieu* e di quel *moment*.

I testi delle cantate *Aminta e Fillide*, *Daliso e Amarilli*, *Clori*, *Tirsi e Fileno*, composte per il marchese Ruspoli, presentano alcuni caratteri strutturali comuni, individuabili anche nella cantata *Apollo e Dafne*, che Händel musicò in parte nell’ultimo anno di soggiorno in Italia e in parte ad Hannover, ma il cui testo è di probabile origine romana. Queste

²² Cfr. KIRKENDALE, *Handel whit Ruspoli* cit., p. 382.

cantate vengono a formare un piccolo ciclo per Ruspoli,²³ così come già, secondo la fondata ipotesi di Maccavino, era accaduto con le cantate e serenate scarlattiane del 1706.

Riteniamo che sia utile riepilogare le caratteristiche di ascendenza teatrale che è possibile individuare nelle cantate.

1. CONFLITTO. Un conflitto fra i personaggi genera la dinamica drammatica.
2. DIEGESI. Il conflitto si sviluppa attraverso una *situazione iniziale*, una minima *peripezia*, un momento di *acme* cui segue un *epilogo*, in genere con un quadro relazionale e/o psicologico diverso da quello iniziale.
3. ENTRATE E USCITE DEI PERSONAGGI. Struttura e contenuti del testo (didascalie implicite) indicano la presenza o l'assenza dei personaggi. (cfr. HWV 96 e HWV 122).
4. DIVERSA COGNIZIONE DELLA REALTÀ NEI PERSONAGGI. La presenza o assenza dei personaggi è elemento che può talvolta determinare lo sviluppo di un semplice intreccio. In HWV 96 l'elemento che dà inizio alla vicenda è il fatto che Clori e Fileno sono spiati da Tirsi, nascosto in un vicino "speco". Prima dell'epilogo della cantata, Fileno e Tirsi possono parlarsi e deporre la rivalità perché Clori è uscita 'di scena'.
5. CARATTERIZZAZIONE E EVOLUZIONE DEI PERSONAGGI. La diversa caratterizzazione dei personaggi è agente nella determinazione del conflitto; i medesimi sono soggetti a evoluzione nella parabola diegetica e drammatica. In HWV 96 Tirsi e Fileno, da amanti gelosi e votati all'amore esclusivo, divengono amanti cinici e libertini; in HWV 122 Apollo, all'inizio amante aggressivo e superbo, nel finale piange malinconicamente la perdita della amata. In HWV 83 la ninfa Fillide, dapprima ritrosa e ostile all'amore accetta il sentimento di Aminta.

Poiché in questa sede non è possibile procedere ad una analisi contrastiva dettagliata fra i testi musicati da Scarlatti e quelli musicati da Händel, procederemo attraverso alcuni

²³ Fa parte del ciclo ruspoliano anche la serenata *Olinto* HWV 143, ma in quel caso il contenuto allegorico ed encomiastico determina *ipso facto* una struttura del testo nel solco della tradizione celebrativa romana.

esempi emblematici. Prendiamo l'abbrivio da un confronto fra gli *incipit* della serenata di *Fileno, Niso e Doralbo* e della cantata *Aminta e Fillide*.

Fileno Tacete aure tacete,
 garrulette volanti,
 or che in tacito oblio
 freggia la notte il crin d'astri brillanti.
 Del mar, dell'aria in seno
 l'onda riposi e non si muova augello,
 né frema in queste sponde,
 dell'aure il volo o il mormorio dell'onde.

Il pastore Fileno si rivolge alla natura cui chiede il silenzio, in sintonia con la sua afflizione di innamorato respinto da Fillide. Il poeta agisce con una *ratio* lirica e descrittiva che forma un quadro contemplativo, privo di qualsiasi elemento performativo, statico da un punto di vista drammatico. L'entrata degli altri due amanti respinti, Niso e Doralbo, non attiva alcuna forma di competizione e di conflitto fra i tre; questi ultimi infatti compiono interventi analoghi a quelli di Fileno, in cui il piano lirico si fonde con quello della descrizione paesaggistica.

FILENO	Al mio cordoglio che giova il piangere, se un cor di scoglio non bastò a frangere? Al mio cordoglio etc.	
		<i>Niso dice la 2ª</i>
NISO	Guardo sereno d'un ciglio amabile m'apre nel seno piaga insanabile. Guardo sereno etc.	
DORALBO	Ah no, no! Luci, stelle i raggi aprite, ché sarà mio ristoro se i miei gemiti ascolta il Sol che adoro.	

Tale carattere 'statico' è comune alle altre cantate e serenate scarlattiane del 1705-1706, delle quali riportiamo, a titolo d'esempio, l'*incipit* della serenata *Il trionfo dell'Onestà*.

CUPIDO	Puote sì poco Amor?
ONESTÀ	Tanto pretende Amore?

CUPIDO Un vago seno: nido al mio ardore.
ONESTÀ Un nobil petto: scudo al tuo ardor.

ONESTÀ E osi ancor, Cupido,
 contro un cor ch'ha in difesa
 d'Onestade il rigore, armar tuoi strali?

CUPIDO Furon sempre mie spoglie alme immortali.

 La costanza saprò abbattere,
 trionfar con mia gran lode.
 Son avvezzo a ognor combattere,
 sì, con l'armi della frode.

Di immediato impatto teatrale è l'esordio della cantata *Aminta e Fillide*. Il dialogo fra i due personaggi ha inizio mentre si sta svolgendo una concitata azione: la ninfa Fillide fugge e Aminta cerca di trattenerla con l'apostrofe "Arresta, arresta il passo". La carica conativa e deittica del recitativo viene mantenuta e potenziata nella successiva aria.

AMINTA Arresta, arresta il passo,
 ninfa, di questo cor empia tirannal
 E se il duol che m'affanna,
 come figlio d'amor, udir non vuoi,
 soffri almen, spietata,
 come effetto crudel de' scherni tuoi.

 Fermati, non fuggir!
 lasciami pria morir,
 Fillide ingrata!
 Scorgi la mia costanza,
 poi, se rigor t'avanza,
 scacciami dal tuo sen,
 bella ostinata!

 Questa sol volta almeno,
 odi le mie querele,
 ascolta i miei sospiri!
FILLIDE Tu mi chiami crudele,
 senz'avvederti ancora
 quanto lontan dal giusto erri e deliri.

AMINTA Dunque l'amarti e l'adorarti, o cara,
 stimmi una follia?

FILLIDE Seguir chi fugge e chi l'amor disprezza,
 è proprio d'alma a delirare avvezza.

L'*incipit* non è costituito da un monologo riflessivo, da un'effusione sentimentale o da una descrizione, ma da un concitato dialogo che rimanda a un'azione in via di svolgimento. È una sorta di attacco in *medias res*: sta avvenendo un'azione – la fuga di

Fillide – della quale lo spettatore viene catapultato d'improvviso nel momento culminante. La situazione di conflitto fra i personaggi è già evidente nei primi due versi, la fuga della fanciulla ne è il simbolo. Il mutamento tipologico rispetto ai testi musicati da Scarlatti appare netto: l'inizio di *Aminta e Fillide* è una virtuale scena di dramma per musica 'innestata' in una cantata da camera. La cantata dialogica 'tradizionale', di contenuto lirico e riflessivo, statica, non 'drammatica' è stata sostituita da una cantata il cui esordio non stonerebbe sul proscenio di un teatro d'opera.

Analoghe modalità discorsive troviamo all'inizio del dramma per musica di Francesco Silvani *Vincer se stesso è a maggior vittoria* HWV 5, che Händel musicherà e farà rappresentare a Firenze nell'autunno 1707 (atto I, scena I vv. 1-4; 25-28):²⁴

FLORINDA	Ah mostro, ah furia, ah d'ogni mostro ancora, d'ogni furia peggior, empio Rodrigo, così guardi il mio pianto? Così tiranno i miei sospiri ascolti? [...]
RODRIGO	Florinda, il tuo germano pugnando ha vinto e sotto al piè mi ferma il vacillante soglio.
FLORINDA	E così premì il sangue che da sue vene uscì, povero sangue!

Il genere del dramma per musica condivide con la cantata *Aminta e Fillide* i due elementi essenziali per l'attivazione della dimensione drammatica: tensione dialogica e conflitto.

Il conflitto lega anche i due protagonisti della cantata *Daliso e Amarilli*. Un conflitto che nel gioco di ripulse e simulazioni messo in atto da Amarilli sfiora, prima dell'amaro epilogo, esiti tragici allorché la fanciulla sfida l'innamorato a ucciderla e poi ad abusare del suo cadavere:

AMARILLI	Or sù, già che ostinato «vuo» oscurar d'onore il pregio, il core trapassami col ferro e poi, crudele, di questo sen fedele, di cui non curi il tormentoso affanno, renditi pure a tuo piacer tiranno.
DALISO	Come? Amarilli? oh dio,

²⁴ Cfr. LORENZO BIANCONI - GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I/1, Firenze, Olschki, 1992 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», XXVI), pp. 4-5.

dunque...
 AMARILLI Non più. Desio
 l'empia voglia saziar che ti tormenta.
 Barbaro! sù, che fai? Prendi lo strale
 e in questo sen l'avventa.

È ancora il conflitto fra Tirsi e Fileno per ottenere l'amore di Clori l'agente drammatico della cantata *Clori, Tirsi e Fileno* HWV 96, la più ampia delle tre composte per Ruspoli, divisa in due parti.

La rivalità fra i due pastori è complicata dal doppio gioco di Clori, che rende necessarie entrate e uscite dei personaggi, nei quali la diversa cognizione della realtà contribuisce all'accumularsi della tensione e all'acuirsi del conflitto. La parabola diegetica e drammaturgica presenta almeno due momenti di acme. Alla fine della prima parte, prima del duetto conclusivo, Clori finge di cedere a Fileno, mentre Tirsi, non visto e non udito dai due, interviene con un teatrale 'a parte'.

CLORI	S'altra pace non brami, altro conforto, eterna fede il cor ti sacra e giura.	
TIRSI	Non voglio più ascoltarti, empia, spergiura!	[a parte]
FILENO	Eccomi giunto al lido, eccomi in porto!	
CLORI	Resta sol che a vicenda sian regolati i nostri fidi amori e che sempre costante amor Fileno corrisponda a Clori.	
FILENO	Della pura costanza che scorterà in amarti ogn'opra mia vuo' che il tuo stesso cor giudice sia.	
CLORI	Scherzano sul tuo volto le Grazie vezzosette –	
FILENO	Ridono sul tuo labbro i pargoletti Amori –	
a due		a mille a mille.
FILENO	Da quegli ostri e quel cinabro,	
CLORI	ch'hanno il bel del ciel accolto,	
FILENO	escono d'ogni stella –	
CLORI	spuntan due rai del sol –	
a due		care faville.

Un secondo momento di addensamento drammatico è localizzato all'inizio della seconda parte, quando nel corso di un concitato diverbio Clori cerca di calmare Tirsi, furioso per quanto ha appena ascoltato senza esser visto. L'inizio della seconda parte, a

causa della situazione – un personaggio fugge e l'altro lo insegue – presenta analogie con l'inizio della cantata *Aminta e Fillide*. E la circostanza che tale duetto “d'azione” venga poi trapiantato pochi anni dopo nel *Rinaldo* HWV 7^a conferma la sua intrinseca natura drammatica.²⁵

CLORI	Férmati!
TIRSI	No, crudel!
CLORI	Son Clori e son fedel.
TIRSI	Sei Clori infida.
	Lasciami!
CLORI	Pria morir.
TIRSI	Non posso più soffrir.
CLORI	Vuoi che m'uccida?
TIRSI	Creder d'un angue al sibilo fatale, o dell'onda incostante al rauco suono, empia, dimmi che vale o ver che giova lo sguardo volger di Medusa al volto, se non perché abbia il core mortal periglio entro del seno accolto? Lascia che a soffrir vada di mia tradita fé l'aspro tormento, senza che più mi accori la vicina empietà d'infido accento.

Per quanto attiene alla caratterizzazione dei personaggi, Tirsi e Fileno mutano nel corso della cantata, si disilludono rispetto all'amore puro e disinteressato e fanno propria la morale 'libertina' di Clori.

Anche la cantata *Apollo e Dafne* – il testo è di probabile ascendenza romana sebbene venga musicato a Venezia e ad Hannover – è imperniata sul conflitto. Il superbo Apollo si scontra con l'ostile ritrosia di Dafne, che gli si nega sino al funesto finale. L'ingresso differito della fanciulla – dopo che Apollo ha intonato due recitativi e due arie – è analogo al procedimento di entrate successive dei personaggi in un dramma per musica. La dimensione teatrale è potenziata anche dal fatto che mentre Dafne intona la sua aria 'di sortita' ("Felicissima quest'alma"), Apollo la osserva senza che ella se ne avveda, commenta con un 'a parte' le grazie della fanciulla e la apostrofa per richiamarne l'attenzione.

²⁵ *Rinaldo*, atto I, scena VI, duetto fra Armida e Rinaldo, vv. 399-404, cfr. BIANCONI - LA FACE BIANCONI, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti* cit., p. 91.

DAFNE Felicissima quest'alma
ch'ama sol la libertà.
Non v'è pace, non v'è calma
per chi sciolto il cor non ha.

APOLLO Che vocel che beltà!
Questo suon, questa vista il cor trapassa:
Ninfa!

DAFNE Che veggo? Ahi lassa!
E chi sarà costui che mi sorprese?

APOLLO Io son un dio, ch'il tuo bel volto accese.

A livello diegetico e drammaturgico la cantata è strutturata in due arcate, che raggiungono i momenti di acme alla metà e nel finale. La prima acme è raggiunto nel primo duetto e conclude una ‘virtuale’ prima parte:

APOLLO Che crudell!
 DAFNE Ch'importuno!
 APOLLO Cerco il fin de' miei mali.
 DAFNE Ed io lo scampo.
 APOLLO Io mi struggo d'amor.
 DAFNE Io d'ira avvampo.
 DAFNE, APOLLO Una guerra ho dentro il seno
 che soffrir più non si può.
 APOLLO Ardo, gelo.
 DAFNE Temo e peno.
 APOLLO Se al rigor –
 DAFNE Se all'ardor –
a due non metti freno,
 pace aver mai non potrò.

Il secondo momento è collocato poco prima della fine, quando Apollo, dopo aver ricevuto l'ultima ripulsa, passa dall'aggressività verbale a quella fisica e cerca di cingere la ninfa che prima fugge e poi si trasforma in un albero di alloro:

APOLLO

Ti seguirò,
correrò, volerò sui passi tuoi,
più veloce del Sole esser non puoi.

Mie piante, correte
mie braccia, stringete
l'ingrata beltà.

La tocco, la cingo,
la prendo, la stringo...
Ma qual novità?

Che vidi? che mirai?
Cieli! destino! «che fu?» che sarà mai?
Dafne, dove sei tu, che non ti trovo?

L'anonimo poeta colloca il *climax* drammaturgico in coincidenza della portentosa e tragica metamorfosi e lo evidenzia con una continuità logica e discorsiva fra aria e recitativo. Si tratta di un invito – colto dal compositore – a contaminare la prima col secondo, infrangendo la convenzionale soluzione di continuità. La cantata si conclude con una teatrale ‘dissolvenza’ del *pathos* accumulatosi, allorché Apollo intona la malinconica aria “Cara pianta, co’ miei pianti”, quando Dafne è ormai uscita di ‘scena’.

5. *Scarlatti e Händel: due ‘drammaturgie’ a confronto*

Il confronto, sebbene compiuto per sondaggi, fra i testi di cantate e serenate musicati da Scarlatti e da Händel pone il problema del confronto fra due modalità di approccio al testo, fra due poetiche, fra due ‘drammaturgie’, ma anche quello, più ampio, di un raffronto fra due generazioni e fra due nazioni musicali.

Il rapporto fra Händel e Scarlatti *senior* è stato trattato, sebbene in modo non monografico, in penetranti saggi di Reinhard Strohm²⁶ e Winton Dean²⁷ riferiti al teatro d’opera e da Ellen Harris²⁸ per quanto concerne le cantate per voce e basso continuo. Sino ad oggi non sono stati effettuati studi comparativi sulle cantate con strumenti, su quelle dialogiche e sulle serenate. Il titolo della presente dissertazione indica che non intendiamo colmare questa lacuna, ma contribuire – dopo l’analisi della produzione händeliana di serenate e cantate dialogiche e una ricognizione su quella scarlattiana – affinché cominci un discorso che potrà esser affrontato con taglio sistematico in futuro.

Nell’esperienza romana di Scarlatti autore di cantate e serenate è ravvisabile una convergenza fra due ordini di fattori. Come abbiamo visto, la committenza gli offre testi concepiti con una *ratio* non teatrale, che vede il prevalere di modalità discorsive liriche, descrittive o argomentative. Dal canto suo, il compositore mostra di preferire un approccio al testo che guarda al passato, a quella tradizione secentesca che concepisce la

²⁶ REINHARD STROHM, *Alessandro Scarlatti and the Eighteenth Century*, in *Essay on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 15-33.

²⁷ WINTON DEAN, *Handel e Alessandro Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 1-14.

²⁸ ELLEN T. HARRIS, *The Italian in Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 468-500.

musica come ‘elocuzione’ della parola poetica, e che trova il suo illustre ascendente nella poetica del “recitar cantando” delle origini, nel quale il primato va al potenziamento della declamazione del testo e alla figurazione delle singole parole. Emblematico di questa concezione è il recitativo iniziale della serenata *Fileno, Niso e Doralbo* (Es. 1).

Fileno

Ta-ce-te, ta-ce-te au-re ta-ce-te, Gar-ru-let-te vo-

B.c.

6

Fil.

lan-ti, Or che in ta-ci-to o-bli-o Freg-gia la not-te il crin d'a-

B.c.

10

Fil.

-stri bril-lan-ti,

B.c.

14

Fil.

Del mar, del-l'a-ria in se-no L'on-da ri-po-si, e non si muo-va au-gel-lo. Nè fre-

B.c.

18

Fil.

-ma in que-ste spon-de, Del-l'au-re il vo-lo, o il mor-mo-ri-

B.c.

21

Fil.

-o del-l'on-de, del-l'au-re il

B.c.

Esempio 1

Il compositore illustra con una musica di spiccato ‘figuralismo’ i singoli termini, traducendo con raffinati melismi le immagini del volo degli uccelli, dello scintillio delle

stelle, del mormorio delle onde. È questo un *modus operandi* che, sebbene non sempre con tale gusto miniaturistico, è individuabile anche nell'intonazione delle arie.

La distanza che separa l'approccio del compositore siciliano da quello di Händel è immediatamente percepibile nel confronto con l'esordio della cantata *Aminta e Fillide* (Es. 2).

48 V. I V. II Recitativo

AMINTA

Bassi

Ar - re - sta, ar - re - sta il pas - so, nin - fa,

52 AMINTA

Bassi senza Cbb.

di que - sto cor em - pia ti - ran - na! E se il duol che m'af - fan - na, co - me fi - glio d'a - mor, u - dir non

56

vuoi, sof - fri al - men, spie - ta - ta, co - me ef - fet - to cru - del de' scher - ni tuoi.

Esempio 2

In entrambi gli *incipit* è presente un'espressione allocutiva in forma imperativa: il comando ("Tacete") di Fileno alla natura e il comando di Aminta ("Arresta, arresta il passo") alla ninfa in fuga. Un approccio cameristico avrebbe condotto Händel a concludere l'introduzione strumentale separandola dal recitativo e a destinare al canto figure melodiche intese ad esprimere le parole "Arresta", "empia" "tiranna". Il compositore tedesco adotta invece una soluzione innovativa: il turbinante moto di biscrome del *Furioso* (equivalente musicale della fuga di Fillide) si sovrappone all'improvvisa e concitata apostrofe di Aminta venendone interrotto, con l'effetto di sorprendente *coup de théâtre*. Il compositore ha tradotto in musica l'evento, evidenziando la forza mimetica e performativa dell'apostrofe contenuta nel testo poetico, come se si trattasse dello squarcio di un dramma per musica.

L'utilizzo di simili dispositivi drammaturgico-musicali è presente in altri passi. Nella cantata *Apollo e Dafne* ricorre una situazione analoga: prima dell'epilogo, Dafne fugge dal

persecutore Apollo, che si appresta a cingerla. Nella penultima aria il dio, di fronte al prodigio metamorfico della fanciulla tramutata in alloro, interrompe la sua corsa con le parole “Che vidi? che mirai?”. Anche in questo caso Händel viola la convenzione dell’aria col ‘da capo’, evitando la soluzione di continuità che sarebbe derivata dalla ripetizione della sezione A seguita da un recitativo secco. Con istinto drammaturgico tronca la sezione B e ‘metamorfizza’ l’aria in recitativo accompagnato, in cui i tremoli degli archi e le interrogative della voce seguite da pause traducono la situazione di blocco improvviso dell’azione e di stupore di fronte al carattere numinoso della trasformazione (Es. 3).

67 Recitativo
senza Ob. I
senza Ob. II
cin - go, ma, ma, qual no - vi - tà? Che

70 V. I
V. II
Va.
APOLLO
vi - di, che mi - rai? Cie - lo! De - sti - no, che sa - rà mai? Daf - ne,
Vc., Cbb., Comb.

74 APOLLO
do - ve sei tu, che non ti tro - vo? Qual mi - ra - co - lo nuo - vo ti ra - pi - sce, ti
Vc., Comb.

77
can - gia e ti na - scon - de? Che non t'of - fen - da mai del ver - no il ge - lo, né il fol -
- go - re dal cie - lo toc - chi la sa - cra e glo - ri - o - sa fron - da.

80

Esempio 3

Il recitativo accompagnato ritornerà – con analoga funzione di sottolineare un fatto prodigioso – alla fine della serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, quando il ciclope riporta le parole pronunciate dallo spirito del giovane Aci, trasformato in fiume dopo la morte. Händel applica la *ratio* drammaturgica che ha sperimentato a Roma anche alla serenata napoletana, alla cui composizione si applica tuttavia prima della partenza per Napoli, quando ancora risiede nell’Urbe (Es. 4).

Violino I

Violino II

Viola

POLIFEMO

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

senza Cembalo

»Vis - si fe - del, mia vi - ta, e mor - to an - cor t'a - do - ro, e

de' miei chia - ri ar - gen - ti col mor - mo - rio so - no - ro non la - scio di spie - ga - re i miei tor - men - ti.

Or, dol - ce mio te - so - ro, con lab - bro in - ar - gen - ta - to, for - se più for - tu - na - to, ti ba - ce .

Esempio 4

Una dialettica riconducibile a istanze drammatiche è presente anche nel duetto conclusivo fra Aci e Galatea “Dolce, caro amico amplesso”, le cui struggenti frasi

melodiche sono interrotte dalle rabbiose esclamazioni di Polifemo che nascostamente spia le effusioni degli innamorati e interviene in un ‘a parte’ (Es. 5).

The musical score consists of four systems, each with four staves (two vocal staves in the upper system and two instrumental staves in the lower system). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian and are as follows:

System 1 (Measures 22-24):
 spe - ra e non te-mer.
 spe - ra e non te-mer.
 Né di Co - ci - to l'on - da ve - le - no - sa e fu - ne - sta

System 2 (Measures 25-27):
 Dol - ce
 to - glie al-l'em-pio il re-spi - ro? Dal gor - go - ne in - sas - si - to e an-cor non re - sta?

System 3 (Measures 28-30):
 a - mi - co am - ples - so al mio se - no, al mio
 Ca - ro a - mi - co am - ples - so, al co - re op - pres - so

System 4 (Measures 31-33):
 se - no, tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai vi - ta e fai go - der.
 tu dai vi - ta e fai go - der, tu dai vi - ta e fai go - der.

Esempio 5

Il confronto fra la partitura e il testo poetico evidenzia il fatto che anche in questo caso Händel non esita a infrangere le convenzioni: innesta nel numero chiuso segmenti del successivo intervento di Polifemo e interviene dunque con un ‘rimontaggio’ del testo poetico il cui scopo è potenziare la forza teatrale della situazione, tutta giocata sul contrasto di passioni e sul raggiungimento dell’acme del conflitto.

ACI, GALATEA	Dolce, caro amico amplesso
ACI	al mio seno,
GALATEA	al core oppresso
<i>a due</i>	tu dai vita e fai goder.
ACI	Tuo mi rendo,
GALATEA	a te mi dono,
ACI	idol mio, fedel ti sono,
	teco voglio e vita e morte,
GALATEA	son per te costante e forte,
	o bella,
ACI, GALATEA	spera, o caro, e non temer.
POLIFEMO	In seno de l'infida
	e chi un fulmine m'offre acciò l'uccida?
	Né a far le mie vendette
	tuona Giove immortal? Né del profondo
	si sconvolge l'abisso?
	Né da' cardini suoi si scuote il mondo?
	Né di Cocito l'onda
	velenosa e funesta
	toglie a l'empio il respiro?
	Dal Gorgone insassito e ancor non resta?

Per quanto concerne il trattamento riservato alle arie, una rassegna panoramica consente di affermare che in entrambi gli autori prevale la forma ternaria ABA, con rare infrazioni, costituite da forme binarie AB o da forme strofiche. La novità delle composizioni händeliane risiede nel fatto che i caratteri dell'aria divengono sovente attivi mezzi di caratterizzazione dei personaggi. Nella cantata *Clori, Tirsi e Fileno*, Clori, psicologicamente dominante e alla fine vittoriosa, canta prevalentemente arie 'grandi', in cui spicca un accompagnamento strumentale ricco e vario che interagisce costantemente con la linea vocale, dotate di estesi ritornelli che aprono e chiudono le sezioni A. Tirsi e Fileno, vittime dei suoi raggiri, intonano prevalentemente arie 'piccole', con ritornelli strumentali più brevi che lasciano spazio al basso continuo quando entra la voce oppure arie accompagnate dal solo continuo. Anche la tavolozza tonale è usata in funzione caratterizzante: Tirsi e Fileno cantano anche arie in tonalità minore, Clori sempre in tono maggiore.

La differenza fra i due compositori non è dunque nelle scelte di macrostruttura, quanto piuttosto nelle strutture di secondo livello, quelle relative al tessuto motivico, ai procedimenti fraseologici. Nelle arie di Scarlatti prevale una tendenziale regolarità nella

strutturazione interna: netta è la prevalenza delle arie con la tecnica del ‘motto’ (*devisenarien*), sette arie su dieci nella serenata *Venere, Amore e Ragione*, dieci su undici nella cantata *Venere, Adone e Amore*. La scelta del compositore conferisce indubbiamente unità, ma anche una uniformità che rende prevedibile, dopo l’ingresso della voce che intona il ‘motto’, il decorso fraseologico di ciascuna aria, con detrimento della *varietas*, fattore essenziale nella musica teatrale.

Nelle arie di Händel si coglie una più ampia varietà di procedimenti: le arie col ‘motto’ sono alternate con altre che costruite con modalità fraseologiche più varie: nella serenata *Olinto* HWV 143 presentano il ‘motto’ tre arie su nove; nella cantata *Apollo e Dafne* due su nove. Il compositore tedesco cerca in ogni modo di sorprendere l’ascoltatore con la varietà, giocando sulla logica del contrasto.

The image shows a musical score for a piece titled "And[ante]". The score is written for Violini (vi. ni), Flauto (Fil.), and Basso Continuo (B. c.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, and 21 indicated. The lyrics are in Italian and are written below the vocal lines. The figured bass notation is written below the B. c. line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are: "A ra - gion di fo-sche ben-de Si di-mo-stra il ciel ve-la - - -", "to, A ra -", and "gion di fo-sche ben - de Si di - mo - stra il ciel ve - la -".

Esempio 6

Un secondo piano in cui si nota una decisa differenza fra i due compositori è quello del materiale motivico. I ritornelli strumentali iniziali delle arie di Scarlatti sono quasi sempre mono-motivici: un solo motivo è sviluppato in una frase di breve respiro, che conduce alla cadenza perfetta. Nella prima intonazione della strofa (a) la voce rispone il motivo iniziale e nella successive intonazioni (a', a'') propone materiale derivato da esso, dunque debolmente differenziato e privo di rilievo autonomo. L'effetto complessivo è sovente quello di una uniformità motivica che cagiona una fondamentale staticità di 'affetto'. Emblematica a questo riguardo è l'aria di Fileno "A Rigion di fosche bende" dalla serenata *Fileno, Niso e Doralbo* di cui proponiamo la parte iniziale (Es. 6).

Aria

Violino I
Violino II
FILLIDE
Bassi
(Violoncello, Cembalo)

5
9
13

Fiam - ma bel - la, bel - la fiam - ma, fiam - ma bel - la ch'al ciel s'in -
vi - a, s'Eu - ro in - fi - do ne - ga l'ef - fet - to, can - gia a for - za l'u - sa - to sen - tier

Esempio 7 a

I ritornelli delle arie di Händel sono spesso costruiti con due (talvolta tre) motivi che ritornano poi nelle intonazioni della strofa, instaurando una dialettica feconda fra linea vocale e una componente strumentale che raramente si limita ad essere mero accompagnamento, ma si pone come *primus inter pares* che dialoga attivamente, sovente con caratteri di spiccato virtuosismo, con la voce.

Siffatta costruzione dell'ordito dà luogo a un effetto complessivo che unisce la coesione, la ricchezza alla varietà. Proponiamo a questo riguardo l'*incipit* dell'aria "Fiamma bella" intonata da Fillide nella cantata Aminta e Fillide (Es. 7a, 7b).

The musical score is presented in four systems, each with three staves (treble, alto, and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes the following lyrics:

17 can-gia a for-za l'u-sa-to sen-tier,
 21 fiam-ma bel-la, fiam-ma bel-la ch'al ciel s'in-
 25 vi-a, s'Eu-ro in-fi-do, in-fi-do gli ne-ga l'ef-fet-to, can-gia a for-za l'u-sa-to sen-
 29 tier, can-gia a for-za l'u-sa-to sen-

Esempio 7 b

L'esempio mostra che Händel utilizza una tecnica di elaborazione motivica partendo da un materiale di base più ricco e vario, che da un lato è il presupposto di una più interessante fraseologia vocale, dall'altro offre spunti per una più attiva dialettica con la parte strumentale. Nelle arie di Scarlatti i due piani sono distinti, la voce ha una preminenza che relega lo strumentale sullo sfondo e l'interazione fra le due componenti risponde più spesso a una logica di giustapposizione piuttosto che di costante integrazione.

The musical score for Example 8a is a Largo movement. It features seven staves: Violin I (vi I), Violin II (vi II), Viola (via), Nisi, Fileno, Doralbo, and B.c. (Basso Continuo). The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The vocal parts (Nisi, Fileno, Doralbo) have lyrics in Italian: 'Sve - glia-ti_o bel-la in-tan-'. The B.c. part provides a harmonic foundation with a steady bass line.

Esempio 8 a

Sostanziali differenze fra i due compositori si ravvisano anche nella concezione e nella funzione dei brani d'insieme. Procediamo con confronti fra brani che possono

assumere rilievo emblematico, quali il terzetto finale della *Serenata a Filli* (Es. 8a, 8b) e quello della cantata *Clori, Tirsi e Fileno* (Es. 9a, 9b).

13

vi I

vi II

vla

Nis.

Fil.

Dor.

B.c.

to, Sve-glia-ti, sve-glia-ti, sve-glia-ti_o bel-la in-tan-to, in-

17

vi I

vi II

vla

Nis.

Fil.

Dor.

B.c.

tan-to Al-le la-gri-me mi-e, Al-le la-gri-me

Largo

tan-to Al-le la-gri-me mi-e, al-le la-gri-me mi-

Esempio 8 b

Scarlatti si muove dentro la vecchia logica contrappuntistica, fin dall'introduzione strumentale, dove gli archi entrano in canone e poi sono imitati dalle voci. Il brano è diviso in due sezioni con cambiamento di tempo. La struttura "è assai simile a quella di un madrigale concertato del primo barocco, in cui le parole vengono musicate in sezioni differenti con motivi sempre diversi plasmatis da una scrittura contrappuntistica, che riflettono il senso profondo del testo e le immagini da esso evocate. Un brano in cui

Scarlatti piuttosto che guardare avanti volge lo sguardo al passato, frutto di ciò che egli definisce «compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre».²⁹

Sebbene risalga al 1707 – un anno dopo la serenata di Scarlatti – sembra appartenere a un'altra epoca il terzetto finale della cantata händeliana *Clori, Tirsi e Fileno* (Es. 9a, 9b).

Terzetto

Allegro

Esempio 9 a

Anche a prescindere dalla differenza di situazione e di 'affetti', radicale è la differenza nel modo di concepire un brano vocale per una serenata. Scarlatti nel suo terzetto guarda al mondo del madrigale, Händel a quello dell'opera: della musica teatrale è presente in Händel il senso del quadro d'insieme, del disegno facilmente riconoscibile;

²⁹ MACCAVINO, *La serenata a Filli* cit., p. 514.

per usare una similitudine pittorica, vi è la differenza che corre fra una miniatura e una tela di ampie dimensioni.

Il compositore tedesco è attento a conseguire un effetto complessivo di immediata cantabilità e brillantezza, rinunciando a complicazioni contrappuntistiche, al posto delle quali colloca fin dalle prime battute del ritornello progressioni che rendono più facile il dettato melodico e armonico. Il terzetto finale “Vivere e non amar” risulta così una pagina dai contorni netti, ariosa e lieta, che suona come un festoso congedo in grado di stemperare la tensione accumulata in una cantata di ampie dimensioni, della durata di un’ora e mezza.

10 V. I. Ob. I
V. II. Ob. II
Va.
CLORI
TIRSI
FILENO
Bassi

Lan-gui-re e non pe-
A-ma-re e non lan-guir,
Vi-ve-re e non a-mar,

14
nar _____, pos-si-bi-le non è, pos-si-bi-le non è, lan-gui-re e non pe-
no, no, pos-si-bi-le non è, a-
pos-si-bi-le non è, pos-si-bi-le non

Esempio 9 b

I duetti e i terzetti nelle composizioni händeliane non sono solo momenti di giubilo e di musicale aura festiva, bensì momenti in cui è possibile enucleare con la musica il

‘drammatico’, inteso come conflitto di passioni e di caratteri. Proponiamo come ultimo esempio il terzetto che conclude la prima parte di *Acì, Galatea e Polifemo*. La serenata in esame è costruita sul conflitto fra i due giovani innamorati e il turpe ciclope.

Le irose minacce di Polifemo, lo sbigottito timore di Galatea, la sfida di Acì trovano espressione musicale in una pagina di straordinaria intensità teatrale, che rappresenta uno dei vertici fra le composizioni vocali di Händel e che non trova eguali nella produzione dei compositori italiani coevi (Es. 10a, 10 b).

Terzetto

*) Ausführung / Performance: ♪ ♪

Esempio 10 a

13

i - dol mi - o, non te - mer, no, no, no, non te - mer, non te - mer, non te - mer, non te - mer, o, per - ché, per - ché, per - ché, o fie - ro, per - ché, o fie - ro, me non chie - de a - mor, non chie - de a - mor, pro - ve - rà lo sde - gno mi - o, pro - ve - rà, pro - ve - rà,

16

mer, i - dol mi - o, non te - mer, no, no, no, non te - mer, no, no, no, non te - mer, o fie - ro, per - ché, oh Di - o, per - ché, oh Di - o, per - ché, oh Dio, tan - to ri - pro - ve - rà chi da me non chie - de a - mor, pro - ve - rà lo sde - gno mi - o chi da me non chie - de a -

Esempio 10 b

6. “Comunicare il soggetto” nel 1706-1709

Il titolo del paragrafo allude, citandolo, a un saggio di Reinhard Strohm, incentrato sul raffronto fra Händel, Vinci e Hasse nell’intonazione dell’*Alessandro nell’Indie* di Metastasio.³⁰

³⁰ REINHARD STROHM, *Metastasio “Alessandro nell’Indie” und seine frühesten Vertonungen*, in *Probleme der Händelschen Oper (insbesondere am Beispiel “Porò”)*, a cura Walther Siegmund-Schulze, Halle an der Saale, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1982 («Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, XXI»), pp. 40-61; trad. it. *L’«Alessandro nell’Indie» del Metastasio e le sue prime versioni musicali*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 157-176.

Secondo il musicologo esiste una differenza sostanziale fra l'approccio di compositori come Vinci e Hasse, che musicano opere destinate a un pubblico italiano, e Händel, che compone per il pubblico londinese. Lo spettatore italiano infatti “viveva l'azione – ossia la rappresentazione, l'attualizzazione scenica di un soggetto – come elocuzione di un testo poetico, che si realizza in primo luogo attraverso il canto. Il compito principale di Vinci o Porpora era innanzitutto quello di mettere in grado i cantanti di declamare efficacemente il testo metastasiano, mentre Händel, con l'aiuto dei cantanti ma anche degli strumenti, comunica direttamente il soggetto agli spettatori”.³¹ Gli operisti italiani intendono la musica come amplificazione del significato del testo, delle singole parole o espressioni. A nostro avviso anche lo Scarlatti delle serenate e delle cantate analizzate, sebbene stilisticamente appartenga a una generazione precedente, compone entro questa *ratio*, che potremmo definire ‘logocentrica’.

Secondo lo studioso, per il pubblico italiano il soggetto “si manifestava prima di tutto nel *testo letterario*, e per l'inglese invece direttamente nella *musica* di Händel”.³² La ricchezza e l'intensità espressiva della musica del compositore tedesco sarebbero dunque riconducibili secondo Strohm a tale esigenza: comunicare il soggetto, il contenuto di un dramma a un pubblico che “non comprendeva le finezze letterarie della lingua straniera e seguiva l'intreccio nella misura in cui esso si articola attraverso la musica – vocale e strumentale – e si imprime nella memoria visiva, soprattutto attraverso la scenografia”.³³

È una tesi che nella sostanza condividiamo. E tuttavia ci sembra che essa possa essere – *mutatis mutandis* – declinabile già nella produzione vocale degli anni italiani: la *ratio* drammaturgico-musicale che attribuisce la preminenza alla manifestazione del soggetto attraverso la musica, trova la sua scaturigine nelle cantate e nelle serenate composte negli anni dell'*Italienreise*. Nella Roma del primo Settecento non si pone naturalmente il problema di comunicare il soggetto a un pubblico che non intende la lingua, ma se ne pone uno altrettanto rilevante: il rigoroso divieto verso l'opera e qualsiasi forma teatrale nel decennio 1699-1709 spinge i committenti a cercare nella cantata e nella serenata una raffinata forma sostitutiva del dramma per musica e a stimolare poeti e musicisti nella ricerca del ‘drammatico’. Händel risponde a tale sollecitazione con un modo di musicare i testi letterari che lo distingue dai suoi colleghi

³¹ *Ibidem*, pp. 158-159.

³² *Ibidem*, p. 158.

³³ *Ibidem*, p. 159.

italiani. Egli non concentra le sue energie sulla singola parola, sull'elocuzione del testo poetico, ma ha un approccio olistico: pone in musica "direttamente il personaggio e il suo stato d'animo"³⁴ per offrire al pubblico delle accademie romane quella 'dimensione teatrale' perduta che i committenti vorrebbero resuscitare nella cantata e nella serenata. Händel si forma come compositore drammatico in un contesto in cui alla musica, al suo potere evocativo viene affidato l'arduo compito di sostituirsi all'azione, al gesto, alla mimica e agli illusionismi della scenografia barocca per comunicare al pubblico un contenuto drammatico che si rappresenta in una sorta di 'teatro posa' interiore degli spettatori.

7. *Händel, Alessandro Scarlatti e le tendenze stilistiche del primo Settecento*

Il confronto fra Händel e Scarlatti trova la sua collocazione in una più ampia riflessione sulle tendenze stilistiche dell'Italia del primo Settecento. Sintomatica della direzione verso la quale si orientano il gusto del pubblico e lo stile compositivo è una lettera del principe Ferdinando de' Medici ad Alessandro Scarlatti, che dal 1702 al 1706 è il compositore dell'opera annualmente rappresentata nel teatro privato di Pratolino.

Nella missiva, datata 8 aprile 1706 – dunque pochi mesi prima dell'arrivo di Händel a Firenze – l'augusto musicofilo si esprime in questi termini in relazione alla musica che vorrebbe per il *Il Gran Tamerlano*.

Mi sarà assai grato che Lei faccia una Musica più tosto facile e nobile, e che, nei luoghi dove vien permesso, la tenga altresì più tosto allegra.³⁵

Nelle parole del mecenate è leggibile una garbata richiesta di allontanamento dallo stile praticato fino a quel momento e l'invito alla ricerca di una nuova semplicità, insieme nobile ed elegante. Negli aggettivi "facile", "nobile", "allegra" non è difficile cogliere un riflesso delle più recenti tendenze arcadiche, affermatesi nella poesia e nei generi per musica, così come nel gusto musicale; tendenze che facevano sentire come ormai arcaizzante e *demodé* lo stile tardo seicentesco.

³⁴ *Ibidem*, p. 167.

³⁵ MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1963 («Historiae Musicae Cultores, XVI»), p. 69.

Le parole del principe, benché indicative e pregnanti, si mantengono tuttavia su un piano generale e non hanno un contenuto tecnico, come è naturale che sia nella interlocuzione fra un compositore di talento e un mecenate musicista; i due erano in grado di intendersi senza la necessità di scendere in dettagli, che forse sarebbero suonati stonati o irrilevanti nei confronti del compositore.

Ciò che rimane implicito in quelle espressioni può essere meglio chiarito da un'altra testimonianza coeva, ancora una volta una lettera privata, in cui si esprime un giudizio sulla musica di Alessandro Scarlatti. Nel gennaio del 1709 il nobile bolognese conte Francesco Maria Zambeccari, melomane e conoscitore di teatro, scrive da Napoli, dopo aver ascoltato un dramma per musica del Palermitano e si esprime in termini sorprendentemente severi e *tranchants* (i corsivi sono nostri):

Scarlatti, quale ha fatta l'ultima opera, che non è piaciuta niente; onde s'avrà sempre la noiosità di sentirlo lui. Esso è un grand'uomo, e per esser così buono riesce cattivo, perché le composizioni sue sono difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono, in primis chi s'intende di contrappunto le stimerà; ma in un'udienza d'un teatro di mille persone, non ve ne sono che venti che l'intendono, e gli altri non sentendo *robba allegra e teatrale* s'annojano. Poi essendo robba tanto difficile, il musico che deve starci attentissimo per non fallare, non ha libertà di poter gestire, a modo suo e troppo si stanca; onde universalmente il suo stile per teatro non è gradito, che vi vuol *robba allegra e saltarelli, come fanno a Venezia*.³⁶

Tale opinione, oltre a porsi sulla stessa linea di quella del principe mediceo nel considerare la “robba allegra” come un tratto essenziale della musica ‘moderna’, arricchisce il precedente discorso con due importanti informazioni: una tecnica e una geografica.

Dal primo punto di vista, l'uso di una scrittura contrappuntistica è ritenuto elemento di inattualità, che rende lo stile di Scarlatti più adatto alla musica da camera che a quella teatrale. Le parole dello Zambeccari convergono con quelle di Ferdinando de' Medici nel delineare quei caratteri di *semplicità, leggerezza, eleganza* che a metà degli anni '20 – quando le opere di Vinci e di Vivaldi furoreggiano a Roma³⁷ – divengono le nuove parole d'ordine dell'estetica musicale settecentesca, elementi fondativi di quello stile ‘galante’ che si affermerà come la nuova *koiné* musicale in Italia e in Europa.

³⁶ Cfr. LODOVICO FRATI, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, p. 69, la citazione è tratta da STROHM, *Alessandro Scarlatti and the Eighteenth Century* cit., p. 31.

³⁷ Cfr. LOWELL LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le Muse Galanti. La musica a Roma nel '700*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57: 43 sgg.

Per quanto attiene alla ‘geografia’ degli stili, l’espressione “come fanno a Venezia” individua nella musica veneziana l’avanguardia portatrice del nuovo. Le caratteristiche della musica veneziana, di quella di un compositore ‘emergente’ come Vivaldi, che proprio negli anni del soggiorno di Händel in Italia raggiunge la sua prima stagione creativa, sono sintetizzabili nella ricerca di un disegno melodico la cui forza risiede ora nella cantabilità ora nella incisività, nella ricerca dei contrasti chiaroscurali fra maggiore e minore, nella eliminazione delle complicazioni contrappuntistiche, nella semplificazione del dettato armonico e nell’uso costante delle progressioni.³⁸ La sintonia di Händel col nuovo stile è ben evidenziata dal fatto che a Venezia, sorta di centro nella ‘rosa dei venti’ stilistica, Scarlatti conseguirà un insuccesso con le due opere *Mitridate Eupatore* e *Il trionfo della libertà* nella stagione del 1706-1707,³⁹ mentre Händel in quella del 1709-1710 coglierà un eccezionale trionfo con *Agrippina*.

Le lettere del conte Zambeccari e del principe Ferdinando sono assai eloquenti anche per definire lo stile di Händel. La freschezza e l’elegante semplicità, così come la capacità di delineare il ‘drammatico’ in termini nuovi, che permeano la musica delle cantate e serenate oggetto di questo studio, si pongono in linea con le tendenze estetiche più aggiornate di quegli anni.

Händel ebbe modo di conoscere e interiorizzare tali tendenze nei contesti più aggiornati e colti, fra i quali catalizzatore straordinario fu il *milieu* medico: crogiolo, nel primo decennio del Settecento, di esperienze romane, emiliane e veneziane grazie all’attività del teatro di Pratinolo e ai rapporti del principe con alcuni fra i maggiori compositori del momento (fra essi Giacomo Antonio Perti e gli Scarlatti), col mondo delle corti padane (quelle di Rinaldo I d’Este e di Ferdinando Carlo Gonzaga) e con lo *show business* operistico veneziano.⁴⁰

³⁸ Ricordiamo le *Suonate da camera a tre*, op. I (1703), le *Sonate a violino e basso per il cembalo*, op. II, (1708), i concerti de *L’estro armonico*, op. III, (1711), cfr. EGIDIO POZZI, *Antonio Vivaldi*, Palermo, L’Epos, 2007 («Constellatio musica», XV), p. 623. Le date delle stampe non escludono una circolazione manoscritta che in genere precedeva la pubblicazione e che aveva spesso la funzione di far conoscere a un pubblico più ampio musiche largamente collaudate nell’esecuzione e di sicuro successo. La loro pubblicazione spesso non rappresentava la fase iniziale di diffusione, ma una sorta di fase conclusiva. In ogni caso, accanto alle opere a stampa, sappiamo che la gran parte della musica strumentale e vocale di Vivaldi a Venezia e in Italia ebbe una circolazione soprattutto manoscritta. Quindi è assai probabile che Händel abbia ascoltato anche altre composizioni (la cui identità ci rimane ignota) oltre a quelle che circolavano a stampa.

³⁹ Cfr. DEAN, *Handel e Alessandro Scarlatti* cit., pp. 3-5; ROBERTO PAGANO - LINO BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, Eri, 1972, pp. 184-189.

⁴⁰ Ferdinando trascorse il carnevale a Venezia nelle stagioni 1687-8 e nel 1696-7: cfr. *Vita di Cosimo III sesto Granduca di Toscana – Vita del Principe Francesco Maria già Cardinale di Santa Chiesa – Vita del Gran Principe Ferdinando di Toscana*, Firenze, Il Giornale di Erudizione, 1887 («Bibliotechina grassoccia, 3»; rist. anast. Bologna, Forni, 1967).

Su un piano di eguale importanza è il mondo della committenza romana, quello delle corti cardinalizie e aristocratiche in cui spira il vento riformatore dell'Accademia dell'Arcadia, le quali oltre a promuovere una nuova semplicità, spingono Händel alla sperimentazione nella ricerca della dimensione teatrale anche nei generi della cantata dialogica e della serenata. Crediamo che non sia eccessivo vedere in questa committenza coltissima, con la quale Händel ebbe la fortuna di interagire in condizioni di eccezionale indipendenza e ospitalità (non come musicista di servizio, ma sempre come ospite d'eccezione), una forma di luminoso mecenatismo "umanistico", in grado di intervenire nella ricerca estetica e stilistica.

Non è semplice affrontare il problema della (poli)genesi dello stile händeliano, e tuttavia il confronto con l'Alessandro Scarlatti delle cantate e serenate ci pone di fronte alla questione. La nostra risposta non può avere alcuna pretesa di esaustività, poiché non ci siamo occupati delle opere, degli oratori, delle cantate a voce sola con strumenti e con continuo; in ogni caso, alcuni fenomeni si delineano chiaramente anche nell'analisi di una parte della produzione.

Quali furono dunque le caratteristiche della musica italiana di Händel che incontrarono il gradimento indiscusso del pubblico e dei mecenati? Crediamo che la scrittura severa e spigolosa di Alessandro Scarlatti, anche quella delle cantate e serenate del 1706, abbia funzionato come una sorta di 'antimodello'. La musica operistica di Scarlatti non attecchisce a Venezia, dove le sue opere non incontrano successo e non hanno seguito, viene rifiutata nel teatro mediceo di Pratolino – dove nel 1707 l'incarico di musicare l'opera annuale è affidato al bolognese Giacomo Antonio Perti – non soddisfa il gusto del pubblico napoletano quando nel 1709 il Palermitano torna a Napoli come maestro della Cappella Reale.

Ciò che emerge dall'analisi di questa parte della produzione dell'Händel italiano è che egli giunse ben presto alla definizione di uno stile personale, fondato sulla melodia "facile" e "nobile" caldeggiata dal Medici, sulla "robba allegra" vagheggiata dallo Zambecari, ottenuta con la leggerezza di ordito, un parsimonioso contrappunto e l'uso frequente delle progressioni.

Negli anni del soggiorno italiano, Händel trovò la definizione del suo personale stile perché riuscì ad inserirsi in ambienti elitari, di raffinatissima cultura, in un momento in cui lo stile generale andava mutando rapidamente. Il tentativo di forgiare un linguaggio

idiomatico si fece in lui tutt'uno col tentativo di realizzare nelle cantate e nelle serenate una personale drammaturgia: quella basata su una musica in grado di evocare la dimensione teatrale anche in assenza del palcoscenico, di trasformare i dialoghi fra Aminta e Fillide, fra Clori e Tirsi e fra Apollo e Dafne in scene virtuali, cui mancano solo costumi, gesto, scenografia per esser teatro *tout-court*.

APPENDICE

I testi poetici

Nota generale ai testi

1) I testi si presentano preceduti dai titoli che figurano negli autografi o nelle copie italiane coeve; quando i titoli sono da attribuire alla tradizione successiva, ma sono entrati nell'uso, vengono posti dopo l'*incipit* testuale, fra parentesi tonde.

2) Note a piè di pagina

Lezioni dubbie, emendazioni, particolarità metriche sono indicate a piè di pagina accanto a un numero arabo che individua il numero del verso, non richiamato da numeri in apice accanto alle singole parole del testo.¹

3) Diafeffe, sinaleffe, sineresi, dieresi

Non indichiamo a piè di pagina i fenomeni di diafeffe, sinaleffe, sineresi. Indichiamo la dieresi, qualora non sia intuitiva.

4) Polimetria

Arie, duetti e terzetti presentano una moderata polimetria, di cui non si dà conto in nota.

5) Ipòmetri e ipèmetri

Nei casi in cui compaiono sono indicati a piè di pagina.

6) Ci siamo attenuti ai criteri esposti da Lorenzo Bianconi e da Giuseppina La Face Bianconi² nella "Nota generale" ai testi contenuta nel volume *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*. In particolare: abbiamo unito e separato le parole secondo l'uso moderno; ad es. gli avverbi composti come *in vano*, *al fine* etc. Ci riserviamo tuttavia di mantenerli separati quando ciò è suggerito dal ritmo del verso. Similmente ci siamo regolati con preposizioni articolate come *de gli* e simili e con le congiunzioni composte del tipo *fin che*, *poi che*, *ben che*, *pur che*; queste ultime sono state mantenute staccate quando il ritmo del verso lo richiede. È stato ammodernato l'uso delle maiuscole, degli accenti, dei segni diacritici e dell'interpunzione. Sono state adottate le grafie suggerite dal *Dizionario d'ortografia e pronunzia* di Bruno Migliorini, Carlo Tagliavini e Piero Fiorelli³ per espressioni e forme proprie del lessico poetico italiano, come i pronomi con particella enclitica quali *nol*, *mel*, *men*, *ten*.

¹ Cfr. ALFREDO STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007.

² Cfr. LORENZO BIANCONI - GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I/2, Firenze, Olschki, 1992 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», XXVI), pp. VII-XI.

³ BRUNO MIGLIORINI, CARLO TAGLIAVINI, PIERO FIORELLI, *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*, Torino, ERI, 1969, (2ª ed. 1981).

“Arresta, arresta il passo”
(*Aminta e Fillide*)

Testo poetico di Francesco Saverio Mazziotti (?)
Prima esecuzione: Roma, Palazzo Bonelli (?), fine dicembre 1706 (?)

5	AMINTA	Arresta, arresta il passo, ninfa, di questo cor empia tiranna! E se il duol che m'affanna come figlio d'amor udir non vuoi, soffri almen, spietata, come effetto crudel de' scherni tuoi.
10		Fermati, non fuggir! lasciami pria morir, Fillide ingrata! Scorgi la mia costanza, poi, se rigor t'avanza, scacciami dal tuo sen,
15		bella ostinata!
20	FILLIDE	Questa sol volta almeno, odi le mie querele, ascolta i miei sospiri! Tu mi chiami crudele, senz'avvederti ancora quanto lontan dal giusto erri e deliri.
	AMINTA	Dunque l'amarti e l'adorarti, o cara, stimmi vana follia?
25	FILLIDE	Seguir chi fugge e chi l'amor disprezza, è proprio d'alma a delirare avvezza.

La cantata è stata trasmessa dall'autografo musicale e da una copia romana coeva. Nell'autografo (GB-Lbl, R.M. 20.3, ff. 1-30 e 65-71), giunto incompleto, mancano il recitativo e l'aria iniziali, il successivo recitativo fra Aminta e Fillide e una parte della prima aria di Fillide, corrispondenti ai vv. 1-24. Dopo il duetto finale “Per abbattere il rigore” si trova una carta non pentagrammata, forse un originario foglio di guardia. Segue, ai ff. 31-64, la cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* mutila delle prime tre arie e dei primi quattro recitativi. La struttura del volume sembra indicare che la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* sia stata unita ad *Aminta e Fillide* – non sappiamo se per volontà dell'autore stesso – in occasione di una successiva esecuzione. Non è tuttavia escluso che la conformazione del manoscritto sia esito di una maldestra operazione di un copista, che rilegò insieme due spartiti in origine autonomi. La copia (D-MÜs, HS. 1912, ff. 1-162.) vergata dai copisti Antonio Angelini, Alessandro Ginelli e da anonimo contiene correzioni autografe di Händel e presenta l'intera partitura; in f. 1^r leggiamo *Ouverture della cantata à 2. Con VV. / Dell' Sig.³. G. F. Hendel*. Il titolo *Aminta e Fillide*, col quale la cantata è spesso citata nella letteratura scientifica, non è dunque originale e non è dato sapere se figurasse nella prima carta, perduta, dell'autografo. Indichiamo i due testimoni rispettivamente con le lettere L e M, ricordando che i vv. 1-24 sono trasmessi solo da M.

30

30

35

35

40

45

50

55

55

60

65

65

70
AMINTA
Libero piè fugga dal laccio e i giorni
coll'aura sol di libertà respiri.
Quei che sembran martiri,
che han faccia di tormenti
d'ogni amator nel seno,
Fillide, in un baleno
75
si cangiano in piaceri ed in contenti:
dunque se ciò t'affrena,
vieni pur lieta, o cara,
incontro alla dolcissima catena.
80
FILLIDE
Taci, pastor, non più!
AMINTA
Come dunque, crudele,
più ascoltarmi non vuoi?
FILLIDE
No, perché han troppa forza i detti tuoi.
AMINTA
Ah barbara, inumana:
se la giusta cagione
85
dell'amor mio nel mio parlar comprendi,
come di pari ardor tu non t'accendi?

Se vago rio
fra sassi frange
l'amato argento,
90
alfin contento
posa nel mare.
Ma il ciglio mio,
che sempre piange,
non trova seno
95
che ponga freno
al suo penare.

FILLIDE
D'un incognito foco
già sento a poco a poco
le vampe entro del seno.
100
Mia cara pace, addio!
Vuol di me vendicarsi il cieco dio.

Sento che il dio bambin
col strale suo divin
m'ha il sen piagato.
105
E già questo mio cor
più non ricusa amor,
ed è cangiato.

AMINTA
Felicissimo punto, in cui nel seno
la mia fiamma ti giunge,
110
e l'amoroso dardo al cor ti punge.

Al dispetto di sorte crudele,
costante e fedele
quest'alma sarà.
115
Che se Filli ad amarmi si muove,
son chiare le prove
di sua fedeltà.

- 120 FILLIDE Vincesti, Aminta, e l'amoroso affanno,
per dichiararmi affatto
di libertade priva,
già dell'anima mia si fa tiranno;
ma con tanta dolcezza
usa i rigori ch'il rio martoro,
quando mi giunge in seno,
veste manto di gioia e di tesoro.
- 125 È un foco quel d'amore
che penetra nel core,
ma come non si sa.
S'accende a poco a poco,
ma poi non trova loco
e consumar ti fa.
- 130 AMINTA Gloria bella di Aminta
mirar Fillide vaga
dalla sua fedeltà costretta e vinta!
- FILLIDE Sì, sì, vincesti.
- 135 AMINTA Ed io fedele amante,
FILLIDE ed io sempre costante,
dirò che non fu mai vana speranza
vincer l'altrui rigor con la costanza,
AMINTA ridir potrò che spargere querele
non fu mai vista indarno alma fedele.
- 140 Chi ben ama non paventa
di trovar un dì pietà,
che ministre dei contenti
son costanza e fedeltà.
- 145 FILLIDE E pur, Filli vezzosa,
risolvi di dar pace alle mie pene?
La mia gioia, il mio bene
altri non è che Aminta; e questo core
arde tutto per te d'immenso amore.
- 150 Non si può dar un cor
sì felice in amor
come il cor mio.
Quel bene che mi piace
sente la stessa face
ed hanno le nostre alme
155 un sol desio.

137 In M, terminato il recitativo, si leggono le parole "Segue le due Arie sciolte" (f. 89^v), accompagnate da un segno di rimando, ripetuto nell'intestazione della pagina seguente (f. 90^r) in cui, sopra il primo pentagramma dell'aria "Chi ben ama non paventa", il copista ha scritto: "Chiamata doppio le parole: indarno Alma fedele". Questa specificazione potrebbe indicare che la prima stesura la cantata (fine 1706?) si concludeva col duetto "Per abbattere il rigore". Non è escluso dunque che i vv. 138-155 (due arie e due recitativi) siano stati aggiunti in occasione di una esecuzione avvenuta nel luglio del 1708. Un ulteriore indizio, che sembra avvalorare questa ipotesi, è che in L il v. 137, che conclude il recitativo dialogico fra Aminta e Fillide, è seguito dal succitato duetto, mentre i vv. 138-155 si trovano dopo il terzetto conclusivo della cantata *Clori, Tirsi e Fileno*.

AMINTA, FILLIDE Oh felice in amor dolce tormento,
se partorisce alfin gioie e contento!

160 AMINTA, FILLIDE Per abbattere il rigore
d'un crudel spietato core,
forte scudo è la costanza
e il valor di fedeltà.
165 Volga al cielo i sguardi, ai numi,
chi al fulgor di quei bei lumi
vuol nutrire la speranza
di trovar un dì pietà.

Clori, Tirsi e Fileno
Cantata a tre

Testo poetico: Francesco Saverio Mazziotti (?)
Prima esecuzione: Roma, Palazzo della Cancelleria (?), settembre 1707 (?)

PRIMA PARTE

TIRSI

Cor fedele, invano spero
di trovar nel sen di Clori
fede eguale alla tua fé.
Tien per vili i suoi pensieri
5 donna bella che gl'amori
d'un sol vago accoglie in sen.

Povero Tirsi, quanto
soffristi di dolor, quanto di pena,
perché dolce catena
10 t'unisse a quella che paventi infida!
Ed or tu soffrirai
ch'ella ad altri si doni e di te rida?
Ma che far ci poss'io,
se allor che il labbro mio
15 vuol contro l'infedel porger l'accusa
si pente il core e il tradimento scusa?

Quell'erbetta che smalta le sponde
d'un rivo e coll'onde
baciando si sta,
20 che dice? che fa?

Con più lingue di verde speranza
la bella costanza
spiegando mi va.

La cantata è stata trasmessa dall'autografo musicale e da una copia romana coeva. Nell'autografo (GB-LBl, R.M.20.3, ff. 31-64), danneggiato nella trasmissione, manca un'ampia sezione della prima parte (corrispondente ai vv. 1-66) e sono individuabili due finali. Il primo, corrispondente alla stesura iniziale (quasi certamente Roma, settembre 1707), consta di un recitativo e un duetto fra Tirsi e Fileno, il secondo (probabilmente Napoli, maggio-luglio 1708) di un recitativo e un terzetto fra Clori, Tirsi e Fileno, ma per la perdita di alcune carte il terzetto è giunto in forma incompleta, privo della seconda quartina. La copia (D-MÜs, HS. 1900 (I), ff. 1-116 e HS. 1900 (II), ff. 1-166) vergata dai copisti Angelini, Ginelli e da anonimi, presenta l'intera partitura nella redazione che contiene, in forma completa, i due finali. Il titolo, non sappiamo se dovuto all'anonimo poeta, al musicista o al copista, si legge nel foglio 1^o: *Cantata à 3 | Clori, Tirsi e Fileno | con Stromenti | Del Sig. G. F. Hendel* (sic) | *Prima parte*. Indichiamo i due testimoni rispettivamente con le lettere L e M, ricordando che i vv. 1-66 sono trasmessi solo da M. In L i due finali si presentano in parte contaminati e senza soluzione di continuità: il recitativo a due personaggi è stato trasformato (con un intervento di cancellazione e di addizione dei versi di Clori) in un recitativo a tre, seguito dal duetto e dal terzetto (incompleto). Diversa la situazione di M, in cui i due finali sono presentati come due diverse conclusioni (recitativo Tirsi e Fileno e duetto, recitativo Clori, Tirsi e Fileno e terzetto), che indichiamo come M¹ e M².

25 Bionda vite ch'all'olmo diletta
 sì forte, sì stretta
 catena formò,
 che pensa? che vuo'?
 Fatta specchio d'ogn'alma costante,
 30 di viver amante
 al cor insegnò.

 Se il guardo non vaneggia,
 ecco Clori che appunto
 tutta gioia sen viene
 per raddoppiarmi le nascenti pene.
 35 Dentro il vicino speco
 nascondere mi voglio,
 testimonio fedel del mio cordoglio.

 CLORI Va col canto lusingando
 la sua bella il rusignolo.
 40 Ma poi quella fra le fronde
 sospirando gli risponde,
 perché teme affanno e duolo.

 Dubbia così, o Fileno,
 d'esser tradita, oh dio!
 45 risolvere non so di prestar fede
 all'amor tuo, benché in amar mi eccede.
 FILENO Ah crudel pastorella,
 la cagion non è questa, onde ostinata
 sembrar mi vuoi rubella,
 50 né questa è la cagione
 che le serene tue vaghe pupille
 volgi a me sì ritrose,
 ma perché Tirsi tuo così ti impone.

 Sai perché l'onda del fiume
 55 nega ad altri le sue spume?
 Perché al mar le destinò.
 Così ancor il tuo bel seno
 nega al misero Fileno
 la mercé ch'altrui donò.

60 CLORI Vezzoso pastorello,
 tanto incredulo più quanto più bello,
 non è quale ti fingi
 la cagion che raffrena
 l'anima alla catena
 65 di cui la più soave il cor non ha,
 ma quel dubbio timor che in sen mi sta.

28 *Fatto* M, emendato in *Fatta* poiché il verbo al participio passato femminile, riferito alla "Bionda vite", rende il dettato sintattico e il senso più limpidi.

41 *Li* M.

42 *dolo* M, nella prima occorrenza, poi *duolo*.

52 *retrose* M.

- 70 Conosco che mi piaci,
so che ti deggio amar,
ma poi se 'l voglio far
son tutta affanni.
- Comprendo il caro ben
che l'amor tuo mi dà,
ma poi dico: "Chi sa
che non m'inganni?"
- 75 FILENO Dunque sperando invano,
vivrò sempre infelice al duolo in seno?
- CLORI Consolati, Fileno,
che quest'anima mia,
mossa a pietà del tuo vago sembiante,
col nome di pietosa è fatta amante.
- 80 FILENO Ah, che questo non basta
per discacciare, o bella,
quell'intenso dolor che l'alma fiede.
- CLORI Ma che brami di più?
- FILENO Giurami fedel!
- 85 Son come quel nocchiero
che dopo la procella
in questa parte in quella,
finché non bacia il lido,
sempre penando va.
- 90 E ben che men severo
mostra Nettun il ciglio,
la vista di periglio,
finché non giunge al porto,
sempre timor gli dà.
- 95 CLORI S'altra pace non brami, altro conforto,
eterna fede il cor ti sacra e giura.
- TIRSI Non voglio più ascoltarti, empia, spergiura!
- FILENO Eccomi giunto al lido, eccomi in porto!
- CLORI Resta sol che a vicenda
sian regolati i nostri fidi amori
e che sempre costante
amor Fileno corrisponda a Clori.
- 100 FILENO Della pura costanza
che scorterà in amarti ogn'opra mia
- 105 vuo' che il tuo stesso cor giudice sia.

78 *quell'* M, *quest'* L. L è preferibile per ragioni di perspicuità semantica: Clori si riferisce alla sua "alma" come ad entità vicina e non già come ad alcunché di lontano, da lei separato.

88 In M il copista scrive *varia* in luogo di *bacia*, correggendosi poi nelle successive occorrenze.

91 *nettunno* M; *nettun* L.

104 *Scortarà* M, L.

110 CLORI Scherzano sul tuo volto
le Grazie vezzosette –
FILENO Ridono sul tuo labbro
i pargoletti Amori –
a due a mille a mille.
FILENO Da quegli ostri e quel cinabro,
CLORI ch'hanno il bel del ciel accolto,
FILENO escono d'ogni stella –
CLORI spuntan due rai del sol –
a due care faville.

109 In M, dopo la prima enunciazione, il sintagma *pargoletti Amori*, è corrotto in *pastorelli Amori*.

111 *al ciel*/L e M, nella prima enunciazione del sintagma, poi in entrambi rettificato in *del ciel*.

112 L'endecasillabo è ipermetro.

113 *due rai* M, *dai rai* L.

SECONDA PARTE

	CLORI	Férmati!
	TIRSI	No, crudel!
115	CLORI	Son Clori e son fedel.
	TIRSI	Sei Clori infida.
		Lasciami!
	CLORI	Pria morir.
	TIRSI	Non posso più soffrir.
	CLORI	Vuoi che m'uccida?
	TIRSI	Creder d'un angue al sibilo fatale, o dell'onda incostante al rauco suono, 120 empia, dimmi che vale o ver che giova lo sguardo volger di Medusa al volto, se non perché abbia il core mortal periglio entro del seno accolto? Lascia che a soffrir vada 125 di mia tradita fé l'aspro tormento, senza che più mi accori la vicina empietà d'infido accento.
	TIRSI	Tra le fere la fera più cruda di fé meno ignuda 130 per me non sarà. E quest'alma di Stige alla riva più Sfinge lasciva trovar non potrà.
135	CLORI	Tirsi, mio caro Tirsi, ah se non vuoi da ferro micidial vedermi estinta, credimi e sappi che tu solo puoi di quest'anima mia regger l'impero. Credimi, che il pensiero non vanta fuor di te pensier più degno. 140 E se a me più non credi, perché sdegno tu celi? Credilo a' miei sospiri, alle lacrime, oh dio che spargo a torto e ti diran fedeli 145 che Tirsi è la mia pace e il mio conforto.
		Barbaro, tu non credi crudel, tu non ti fidi! Squarcia col ferro il sen e osserva il core.

L'esplicita segnalazione dell'inizio della seconda parte è nelle fonti. In *M Cantata à 3. Con Stromenti* | *Clori,*

Tirsi è Fileno | *Del Sig. G. F. Hendel'* (sic) | *Seconda parte*; in *L Parte seconda della Cantata a 3.*

145 è *il mio conforto M, e il mio conforto L.*

153 e a *Tirsi M, a Tirsi L.*

- 150 Che, ancor che tu lo fiedi
e ancor che tu l'uccidi,
dirà che a Tirsi visse
e a Tirsi muore.
- 155 TIRSI Pur cederti mi è forza anco a dispetto
della ragione offesa,
tanto arbitra si è resa
dell'alma mia la tua beltà fastosa,
che vuol per tuo trofeo
e mio doppio tormento
- 160 CLORI che oda, veggia e non creda il tradimento.
T'inganni, ah! sì, t'inganni!
Quelle note amorose
che poco anzi ascoltasti
scioglier dal labbro mio
- 165 col pastorel Fileno,
furo sembianze ascose
d'uno scherzo gentil che uscì dal seno.
Così, mentre io già lieta
ritorno alle mie belle
- 170 candide pecorelle,
sappi, e serva di regola al tuo core,
che di donna l'amore
è come un stral di dotta man scoccato,
che, con destrezza vaga,
- 175 un seno addita e un altro poi n'impiega.
- Amo Tirsi, ed a Fileno
creder fo d'esser gli amante.
Quest'è gloria del mio seno:
saper fingersi fedele
a chi nega esser costante.
- 180 FILENO Va', fidati a promesse,
a' giuramenti, a' voti
di semplice donzella! Or che faranno,
là nell'ampie cittadi,
quelle che, ammaestrate
- 185 dall'esempio e dall'arte hanno per uso,
nel cor di fé digiuno,
allettar mille e non amarne alcuno?

173-174 In L due diverse conclusioni del recitativo, la prima «perché in se stessa un grato incendio cova, | altri il lampo vagheggia, altri lo prova» è stata poi scartata dal compositore (che sopra di essa ha applicato una striscia di carta con la seconda versione, che qui si riporta nel testo). Si tratta di una variante del testo poetico di cui ignoriamo l'origine e che, se inserita il luogo dei versi 173-175 causa un oscuro anacoluto. In M il copista ha in un primo tempo ricopiato, corrompendola (v. 173 «è come un per che in se stessa un grato incendio») la versione cassata da Händel, poi l'ha espunta, in parte con un tratto di penna e in parte ricoprendola con una striscia di carta pentagrammata, nella quale leggiamo la seconda versione. Su questo passo cfr. HHA, V, 5, p. 136.

181 *promesse* L, *promessa* M.

- 190 Povera fedeltà,
quanto sei rara!
Pur non v'è donna che dica
di tenerti per nemica,
non v'è amante che non chiami
la sua fé candida e chiara.
- 195 TIRSI Non ti stupir, Fileno
che simile al tuo duolo è il duolo» mio.
Sentii poco anzi anch'io
ciò che promise a te Clori infedele.
Pure le sue querele,
200 le lacrime e i sospiri,
i languidetti accenti
han forza d'usurparsi
la tirannia de' miseri viventi.
- 205 Un sospiretto d'un labbro pallido,
un dolce sguardo di ciglio languido
spesso incatenano gl'Ercoli ancor.
Un'aura flebile di bocca amabile,
un moto supplice di seno candido
ammollir possono di selce un cor.
- 210 FILENO Tirsi, amico e compagno,
già che tanto si avanza
l'incostante desio del sesso imbellè,
scacciam da noi gelosa cura, e il core
sia servo del capriccio e non d'Amore.
- 215 Come la rondinella dall'Egitto,
benché offesa, ritorna al nido antico,
così questo mio cor, benché trafitto,
torna di Clori bella al seno amico.
- 220 TIRSI Mentre la pastorella
a suo piacere il nostro arbitrio regge,
d'uopo è seguir necessità per legge.
FILENO Pari consiglio ho nel mio core impresso,
perché oggi di Cupido
devesi far appunto
225 quel che si fa del vago sole adorno,
mirarlo finché splende e ci dà il giorno

196 *duol mio* L, M.

208 In L, sopra il rigo del soprano leggiamo i due versi: «tinta di porpora guancia ch'è florida», forse una variante per l'esecuzione napoletana dell'estate 1708. Il copista di M non li ha trascritti.

209 *il cor* L, *un cor* M.

214 Manteniamo la maiuscola di L, poiché si allude alla personificazione del sentimento.

223 M¹, il copista ha scritto *di donna*, cassato poi da altra mano e sostituito dal sintagma *di Cupido*.

230 TIRSI, FILENO Senza occhi e senza accenti,
senza sdegni e lamenti,
vuol che sian gli amanti
la donna d'oggi.

E se non è il pastore
semplice e tutto amore,
nol prende per suo vago
perché lo vuol così.

FINALE A TRE PERSONAGGI (NAPOLI, 1708)

220 bis CLORI Così, felici e avventurosi amanti,
dal bel cielo d'Amore
temer mai non potete
tempesta di sospir, nembo di pianti.

225 bis TIRSI Gradita pastorella,
mentre la tua lusinga
a suo piacere il nostro arbitrio regge,
d'uopo è seguir necessità per legge.

230 bis FILENO Pari consiglio ho nel mio core impresso,
perché oggi di Cupido
devesi far appunto
quel che si fa del vago sole adorno,
mirarlo finché splende e ci dà il giorno.

235 bis CLORI Vivere e non amar,
TIRSI amare e non languir,
FILENO languire e non penar
a 3 possibile non è.

CLORI Benché incostante ancor,
TIRSI spero l'amante cor,
FILENO tradito dal pensier,
a 3 di riportar mercé.

228 bis *della donna* M², *di Cupido* L e M¹.

231 bis *miracolo* L e M², *mirarlo* M¹. Scegliamo la lezione *mirarlo* per ragioni metriche e sintattico-semantiche. La lezione *miracolo* oltre a rendere il dettato meno limpido, causa ipermetria nell'endecasillabo.

232-239 bis Il terzetto è completo in M²; in L è presente solo la prima quartina (vv. 232-235).

Il duello amoroso
Daliso e Amarilli
 Cantata a due

Testo poetico: Francesco Saverio Mazziotti (?)
 Prima esecuzione: Roma, Palazzo Bonelli, 28 ottobre 1708

DALISO	Amarilli vezzosa, appunto in questa solitaria foresta, dove né pur giungon del sole i rai, di pianto sospirai; 5 quante pene sofferesi sol per cagion del tuo superbo orgoglio: o la mercede o la vendetta io voglio.
10	Pietoso sguardo, vezzo bugiardo, più non lusingano questo mio cor. Tempo è da cedere alle mie lacrime, 15 che più resistere non sa 'l dolor.
AMARILLI	Dunque tanto s'avanza d'un pastorel che m'ama la temeraria voglia? E stolto credi che la mercé che chiedi 20 ti possa dar necessità d'impegno? Misero, e non t'avvedi che quel piacer ch'oggi il tuo cuor desia figlio del genio mio d'uopo è che sia?
25	Piacer che non si dona per opra del piacer più tosto è pena. Forza crudel che sprona l'altrui voglia «a» goder fende l'arena.

La cantata, il cui autografo musicale è perduto, è giunta attraverso una copia romana del 1708, vergata dal copista Antonio Angelini, oggi in D-MÜs (Hs. 1906). Il titolo figura nel foglio 1^r: *Il Duello Amoroſo | Daliso et Amarilli | Cantata à 2. C. A. Con VV. | Dell' Sig^a G. F. Hendel*. Il testo poetico è stato trasmesso unicamente dalla copia romana.

3 f. 1^r manteniamo la forma “né pur” per evitare il raddoppiamento fonosintagmatico che si avrebbe con “neppur”.

28 Nel manoscritto, f. 18^r, la lezione *l'altrui voglia goder | fende l'arena*, accolta in HHA, V, 3 p. XXIX, è di significato oscuro; emendiamo con l'interpolazione della preposizione “a” prima del verbo “goder”, che rende intelligibile il senso del verso.

- 30 DALISO Sì, sì, crudel, ti accheta;
o sia forza o sia genio o sia dispetto,
pria di morir fra lusinghieri affanni,
meglio è rapir ciò che donar si vieta.
- 35 AMARILLI Semplicetto che sei, cangia consiglio:
mal si gode quel bene
che dall'odio si acquista o dal rigore,
e il vero amor solo d'amore è figlio.
- 40 Quel nocchiero che mira le sponde
la tema dell'onde
dal sen discacciò.
Ma se incauto pretese conforto,
in vece del porto
lo scoglio trovò.
- 45 DALISO Amarilli, Amarilli, invano tenti
con speranze fallaci uscir dal laccio
ove ponesti il piede;
ché di tua data fede,
benché fossero mille i giuramenti,
sempre in sostanza poi
50 o il rio li accolse o li rapiro i venti.
- È vanità d'un cor
quel vivere in Amor
sempre sperando.
Convien più volt'udir
55 promesse di gioir,
ma non il quando?
- 60 AMARILLI Or sù, già che ostinato
«vuoi» oscurar d'onore il pregio, il core
trapassami col ferro e poi, crudele,
di questo sen fedele,
di cui non curi il tormentoso affanno,
renditi pure a tuo piacer tiranno.

32 *fia lusinghieri affanni* f. 23^v è espressione di senso oscuro. Emendiamo la voce “fia”, dovuta a un errore del copista o dello stesso Händel, con la preposizione “fra”.

41 In HHA, V, 3 p. XXIX leggiamo *Ma se intanto pretese conforto*; trattasi di errore nella trascrizione, forse causato dalla grafia del copista, in genere nitida e corretta, ma qui poco chiara nella scrittura della lettera “u” della parola “incauto”, f. 27^v.

42 f. 27^v, “in vece”, grafia che manteniamo poiché qui sembra prevalere, nella coscienza linguistica del poeta, il valore etimologico della locuzione, omologa all'espressione “in luogo del”; la grafia “invece” pare appiattire il senso sul solo valore avversativo, prevalente nell'italiano contemporaneo.

50 f. 27^v, *o il rio l'accolse o gli rapiro i venti*. emendiamo “l'accolse” con “li accolse” e “gli” con “li”.

57 f. 38^r “già che”, lezione che manteniamo per evitare il raddoppiamento fonosintagmatico che si avrebbe nella forma “giacché”.

58 f. 38^r, l'assenza della voce verbale “vuoi”, non sappiamo se per errore del copista Angelini o di Händel, oltre a causare un endecasillabo ipòmetro, dà luogo a un anacoluto che rende il dettato incomprensibile.

	DALISO	Come? Amarilli? oh dio, dunque...
65	AMARILLI	Non più. Desio l'empia voglia saziar che ti tormenta. Barbaro! sù, che fai? Prendi lo strale e in questo sen l'avventa.
70	DALISO	Vincesti, ah sì, vincesti: ora ti chiedo pietade all'error grave; alma che di penar fu sempre accesa già sitibonda aspetta giusto risentimento all'alta offesa.
75	AMARILLI	Ecco giunge opportuno Silvano, il mio buon padre; or sappi, amico semplicetto pastore, che tu, credendo a' lusinghieri detti del mio timore usato, perdesti il tempo ed il piacer bramato.
80	DALISO	Sì, sì, lasciami, ingrata, ma pria rendimi il cor. Sei tu selce spietata, priva di senso e ardor.
85	AMARILLI	Sù, sù, restati in pace, né più chiedermi amor. No, non hai tu la face per accender ardor.

76 f. 40r, "à lusinghieri", emendiamo con la preposizione articolata "a' ", ma in termini assoluti non è da escludersi la preposizione semplice "a". La prima sembra qui avere il valore un prevalente valore deittico-determinativo, in riferimento alla simulazione verbale attuata dalla ninfa ai danni dell'ingenuo pastore.

Apollo e Dafne
Cantata a due

Testo poetico: adespoto
Prima esecuzione: Hannover, 1710 (?)

5	APOLLO	La terra è liberata, la Grecia è vendicata, Apollo ha vinto! Dopo tanti terrori e tante stragi che desolano e spopolano i regni, giace Piton per la mia mano estinto: Apollo ha trionfato, Apollo ha vinto!
10		Pende il ben dell'universo da quest'arco salutar. Di mie lodi il suol rimbombe ed appresti l'ecatombe al mio braccio tutelar.
15		Ch'il superbetto Amore de le saette mie ceda a la forza! Ch'omai più non si vanti de la punta fatal d'aurato strale! Un sol Piton più vale che mille accesi e saettanti amanti.
20		Spezza l'arco e getta l'armi, dio dell'ozio e del piacer! Come mai puoi tu piagarmi, nume ignudo e cieco arcier?
25	DAFNE	Felicissima quest'alma ch'ama sol la libertà. Non v'è pace, non v'è calma per chi sciolto il cor non ha.
	APOLLO	Che voce! che beltà! Questo suon, questa vista il cor trapassa: Ninfa!
	DAFNE	Che veggo? Ahi lassa! E chi sarà costui che mi sorprese?
30	APOLLO	Io son un dio, ch'il tuo bel volto accese.

La cantata è stata trasmessa dall'autografo musicale L¹ (GB-Lbl, R.M.20.e.1, ff. 1^r-37^r), da cui discendono la copia tedesca coeva L² (GB-Lbl, R.M.19.a.6) e una copia ottocentesca L³ (GB-Lbl, Add. MS 31555). Il titolo figura in L¹, f. 1^r *Cantata a due Apollo e Dafne* e in L² f. 1^r *Apollo e Dafne*. Nelle note a piè di pagina, in assenza di altre indicazioni, si riporta il dettato dell'autografo.

5 *Pithon*.

9 *rimbomba* e poi *rimbombe* nelle ripetizioni; L² da subito *rimbombe*.

10 *Hecatombe*.

	DAFNE	Non conosco altri dei fra queste selve che la sola Diana: non t'accostar, divinità profana!
35	APOLLO	Di Cinzia io son fratel: s'ami la suora, abbi, o bella, pietà di chi t'adora.
	DAFNE	Ardi, adori e preghi invano, solo a Cinzia io son fedel. Alle fiamme del germano Cinzia vuol ch'io sia crudel.
40	APOLLO	Che crudel!
	DAFNE	Ch'importuno!
	APOLLO	Cerco il fin de' miei mali.
	DAFNE	Ed io lo scampo.
	APOLLO	Io mi struggo d'amor.
	DAFNE	Io d'ira avvampo.
	DAFNE, APOLLO	Una guerra ho dentro il seno che soffrir più non si può.
45	APOLLO	Ardo, gelo.
	DAFNE	Temo e peno.
	APOLLO	Se al rigor –
	DAFNE	Se all'ardor –
	<i>a due</i>	non metti freno, pace aver mai non potrò.
50	APOLLO	Plàcati alfin, o cara: la beltà che m'infiamma sempre non fiorirà; ciò che natura di più vago formò passa e non dura.
55		Come rosa in su la spina presto viene e presto va, tal con fuga repentina passa il fior della beltà.
60	DAFNE	Ah, ch'un dio non dovrebbe altro amore seguir ch'oggetti eterni. Perirà, finirà caduca polve che grata a te mi rende, ma non già la virtù che mi difende.
65		Come in ciel benigna stella di Nettun placa il furor, tal in alma onesta e bella la ragion frena l'amor.

49 Dopo l'aria di Dafne, nello spazio fra i due pentagrammi, Händel ha posto una sezione di testo (una quartina di quattro endecasillabi) che poi non ha musicato e che è stata eliminata dal copista di L²: “Son medico, e poeta, e con quest'arti | non solo preservar il corpo frale, | ma con teneri carmi io posso darti | fuor dell'oscuro obbligo nome immortale.”

58 *amare*

	APOLLO	Odi la mia ragion!
	DAFNE	Sorda son io.
	APOLLO	Orso e tigre tu sei.
	DAFNE	Tu non sei dio.
	APOLLO	Cedi all'amor, o proverai la forza.
	DAFNE	Nel sangue mio questa tua fiamma ammorza.
70	APOLLO	Deh, lascia addolcire quell'aspro rigor.
	DAFNE	Più tosto morire, che perder l'onor.
	APOLLO	Deh, cessino l'ire, o dolce mio cor.
75	DAFNE	Più tosto morire, che perder l'onor.
	APOLLO	Sempre t'adorerò.
	DAFNE	Sempre t'abborrirò.
	APOLLO	Tu non mi fuggirai.
80	DAFNE	Sì, che ti fuggirò.
	APOLLO	Ti seguirò, correrò, volerò sui passi tuoi, più veloce del Sole esser non puoi.
		Mie piante, correte mie braccia, stringete l'ingrata beltà.
85		La tocco, la cingo, la prendo, la stringo... Ma qual novità?
		Che vidi? che mirai? Cieli! destino! «che fu?» che sarà mai? Dafne, dove sei tu, che non ti trovo? Qual miracolo nuovo ti rapisce, ti cangia e ti nasconde?
90		Che non t'offenda mai del verno il gelo, né il folgore dal cielo tocchi la sacra e gloriosa fronde.
		Cara pianta, co' miei pianti il tuo verde irrigherò; de' tuoi rami trionfanti sommi eroi coronerò.
100		Se non posso averti in seno, Dafne, almeno sovra il crin ti porterò.

84 braccia

90 È probabile che si sia verificata una corruzione del testo, ad opera del compositore. Se non si interviene con un'integrazione, ha luogo una delle seguenti anomalie: a) ipometria b) un erroneo endecasillabo con ictus in 5ª sillaba causato dalle dieresi sulle parole "cielo" e "mai" c) la ricostruzione del v. 89 come endecasillabo e del v. 90 come quinario; ma il quinario sarebbe unico e anomalo nel contesto di questa e delle altre cantate esaminate.

Aci, Galatea e Polifemo
Serenata a tre

Testo poetico: Nicola Giuvo
Prima esecuzione: Napoli, Palazzo Alvito, 19 luglio 1708

	ACI	Sorge il dì,
	GALATEA	spunta l'aurora
	ACI	e tranquillo
	GALATEA	e più sereno
	<i>a due</i>	par che brilli ancor il ciel.
5	ACI	Scherza l'aura in braccio a Flora,
	GALATEA	ride il fiore al prato in seno,
	<i>a due</i>	e sol pena il cor fedel.
10	ACI	Vanti, o cara, il ruscello di fremer gorgogliando, rotto fra sterpi e sassi, finché poi mormorando con gl'argentei suoi passi arrivi a ribaciar del mar l'arene; che sol da te, mio bene, quando lontan son io,
15		misero al par di quello, provo nel fido sen duolo più rio.
20	GALATEA	Se di perle un tesoro vedi, bell'idol mio, sparso di Flora ad arricchire il manto, tu rugiada lo credi, ed è mio pianto.
25		Sforzano a piangere con più dolor l'astri ch'arrisero al tuo martir. E in petto frangere mi sento il cor, perché più misero dovrai languir.

La serenata è stata trasmessa dall'autografo musicale, la sola fonte completa, base della presente ricostruzione metrica (vv. 1-371 in GB-Lbl, R.M.20.a.1 ff. 1-59; vv. 372-403 in GB-Lbl, Eg.2953 ff. 98-101). Dalla partitura di esecuzione, rimasta nelle mani di Aurora di Sanseverino (che la fece rieseguire nel 1711 e nel 1713) ed ora perduta, derivò molto probabilmente il volume (risalente al 1730 circa) che contiene le sole arie, oggi custodito in A-Wgm, Ms. VIII N° 18610. Da esso discendono le copie ottocentesche (A-Wn, Ms. 18490 e D-B, Mus.Ms.9043). Nell'intestazione del primo foglio, il compositore ha scritto « [...]-ata a tre Aci. Galathea [sic] e Polifemo». La parola iniziale, sul margine sinistro, è quasi illeggibile nelle prime sillabe a causa della sovrapposizione dei termini “cantata” e “serenata”; non è possibile stabilire quale dei due sia stata scritto per ultimo e costituisca la correzione che indica la volontà definitiva dell'autore. Nella pagina finale Händel ha annotato data e luogo in cui la composizione fu ultimata: «Napoli li. 16. di Giugno. [sic] 1708. d'Alvito».

30	ACI	E qual nuova sventura con violenza ria ti sforza a lagrimar?
	GALATEA	Anima mia, di Polifemo irato mi costringe a penar l'empio furore; armato di rigore
35		serba meco sdegnato d'atro velen l'immonde labbra infette; meditando vendette vibra da' lumi suoi lampi di foco, tuona la voce orrenda,
40		e tende in ogni loco, con empietà tremenda, insidie a fulminar la mia costanza.
	ACI	Ahi questo è duol che ogn'altro duolo avanza.
45		Che non può la gelosia quando un core arde d'amore, e per gioco amar non sa. Lo può dir l'anima mia, ché un momento di contento non sa quando aver potrà.
50	GALATEA	Ma qual orrido suono mi ferisce l'udito?
	ACI	Spaventevol muggito mi circonda di orrore, anzi parmi che intorno
55		faccia tremar de' monti tutte le spaziose atre caverne.
	GALATEA	Ahi che da l'ombre eterne quasi uscisse alla luce... Sarà l'empio gigante!
60		Già il mostruoso amante, punto da gelosia, dell'antro oscuro fa che il cardine strida, e mentre acceso sgrida, il mio cor, mal sicuro
65		all'incontro crudel di sue pupille, par che senta latrar voraci Scille.
	ACI	Già viene.
	GALATEA	Oh dio! t'invola al suo barbaro sdegno, e ti consola.
70	POLIFEMO	Sibilar l'angui d'Aletto e latrar voraci Scille parmi udir d'intorno a me. Rio velen mi serpe in petto, perché a' rai di due pupille arde il cor senza mercé.
75	GALATEA	Deh lascia, o Polifemo,

		di languir sospirando, miserabil trofeo del cieco dio.
	POLIFEMO	Se schernito son io, mentre di sdegno fremo, 80 de la viperea sferza prive render saprò le Furie ultrici, e a rendere infelici l'ore di vita al mio crudel rivale, luttuosa e ferale 85 la scuoterò d'intorno, e forse in questo giorno chiamerò a vendicarmi Arpie, Sfingi, Chimere e Gerioni, e spargerà sdegnato 90 il cielo ancor fulmini, lampi e tuoni.
	GALATEA	Benché tuoni e l'etra avvampi, pur di folgori e di lampi non paventa il sacro alloro. 95 Come quello anch'io pur sono, che non cedo e m'abbandono a timor di rio martoro.
	POLIFEMO	Cadrai depressa e vinta al mio temuto piede; anzi quella mercede 100 che mi nieghi, superba, crudel, con pena acerba, piangendo e sospirando, pentita chiederai.
	GALATEA	Ma dimmi il quando.
	POLIFEMO	Quando già disperata, 105 lacerando le chiome, col rival non godrai.
	GALATEA	Ma dimmi il come.
	POLIFEMO	Non sempre, no, crudele, mi parlerai così. 110 Tiranna, un cor fedele si prende a scherzo, a gioco; pentita a poco a poco spero vederti un dì.
	GALATEA	Folle, quanto mi rido di tua vana speranza.
115	POLIFEMO	Con orrida sembianza dunque vuoi che ruotando irato il ciglio, renda maggior la tema del tuo grave periglio?

88 Nei nomi delle creature mitologiche manteniamo le maiuscole dell'autografo.

93 *sacra allora.*

- 120 Inerme e tu non sei?
E non son io che posso usar la forza,
e non trattar preghiere?
Oh chi mai da le fiere
Furie del cor geloso
125 difenderti potrà?
- ACI Io che non posso,
io che stimo assai poco
per l'amato mio bene
tutto il sangue versar da le mie vene.
- ACI De l'aquila l'artigli
130 se non paventa un angue,
de' miseri suoi figli
può il nido insanguinar.
Ma se ritorna poi,
prova gli sdegni suoi
135 e della prole il sangue
attende a vendicar.
- POLIFEMO Meglio spiega i tuoi sensi.
ACI Invan pretendi
vincer la sua costanza,
che, generosa e franca,
140 fa languida mancar la tua speranza;
che se mai, lassa e stanca,
per me fia che vacilli un sol momento,
io sol, che non pavento,
come l'aquila invitto
145 difenderò quel core,
quel fido cor ch'è mio,
da l'aspe rio del tuo lascivo amore.
- POLIFEMO Precipitoso
nel mar che freme
150 più corre il fiume
che stretto fu.
Ho per costume,
privo di speme,
anch'io sdegnoso
155 rendermi più.
- GALATEA Sì, t'intendo, inumano:
pensi macchiar, crudele,
de l'innocenza mia l'alto candore.
A tue meste querele
160 quanto più divien sordo il fido core!
Ma tal pensiero invano
sveglia nella tua mente
mal fondate speranze,
ché, d'altro amore accesa,
165 più coraggiosa e forte,
prima d'amarti incontrerò la morte.

170	GALATEA	S'agita in mezzo all'onde, lontano dalle sponde, nel tempestoso mar la navicella. Scherzo di vento infido corre da lido in lido, né la fa naufragar forza di stella.
175	POLIFEMO	So che le cinsure che ti chiamano in porto de' lumi del tuo ben son le due stelle; ma non so qual conforto in mezzo alle procelle sperar potrai dal tuo gradito amante, quando destarle sa fiero gigante.
180	ACI	Senti, quando adempire brami le tue vendette, fa' che del ciel saette vibri contro di me Giove tonante; fa' che lacero, esangue, cada il mio sen costante; esca di augel rapace rendi pur, se ti piace, le viscere infelici e biancheggiar disciolte per quest'erme pendici fa' che miri il pastor l'ossa insepolti; prendi di me la palma; ma non turbar de l'idol mio la calma.
185		
190		
195	POLIFEMO	Proverà lo sdegno mio chi da me non chiede amor.
	GALATEA	Perché fiero? Perché, oh dio, contro me tanto rigor?
200	ACI	Idol mio, deh non temer!
	POLIFEMO	Se disprezzi un cor fedele, gioir voglio al tuo martir.
	GALATEA	Empio, barbaro, crudele, ti saprò sempre schernir.
205	ACI	Soffri e spera di goder!
	POLIFEMO	Ingrata! Se mi neghi ciò che sperar potrei come tuo dono, io che schernito sono ottenere lo saprò come rapina.
210	GALATEA	Poiché il ciel già destina che ti lasci, o mio bene, corro in braccio a Nereo.

212 Non è escluso che il compositore sia incorso in un fraintendimento che lo ha portato a leggere *faran* in luogo di *saran*, voce che pare più propria ed elegante.

	POLIFEMO	Dolci catene	
		ti saran queste braccia.	
	ACI	Empio, t'arresta!	
215	GALATEA	Tormentosa e funesta pria m'accolga la Parca.	
	POLIFEMO	Ecco al mio sen[o] ti stringo.	
	GALATEA	Ah genitore, col tuo duro tridente corri e svena il tiranno, il traditore.	
220	ACI	Non ti smarrir, mia vita.	
	GALATEA	In libertà gradita ecco alfin che già sono.	
	POLIFEMO	Ah crudo fato! Tu pur fuggi, oh crudel!	
	ACI	Respiro.	
	GALATEA	Addio, precipito nell'onde, idolo mio!	«(si getta dalla rupe)»
225	POLIFEMO	Fra l'ombre e gl'orrori farfalla confusa, già spenta la face, non sa mai goder.	
230		Così fra timori quest'alma delusa non trova mai pace né spera piacer.	
235	POLIFEMO	Ma che? Non andrà inulta la schernita mia fiamma. Io vilipeso, io d'empio sdegno acceso, saprò ben vendicarmi, e del rivale in petto svenar saprò di Galatea l'affetto.	
240	ACI	Purché l'amato bene sol per me non soggiaccia a rio tormento, squarciami ancor il sen, ch'io son contento.	
245		Ma già parte l'ingrato, e solo e disperato io qui rimango. Ah stelle meco troppo rubelle! Se il mio cor tanto adora, fate che un'altra volta miri l'idolo mio, e poi ch'io mora.	
250	ACI	Qui l'augel da pianta in pianta lieto vola, dolce canta cor che langue a lusingar. Ma si fa cagion di duolo sol per me che, afflitto e solo, pace, oh dio, non so trovar.	

249 *cuor* che rettifichiamo in *cor*, forma che ricorre in prevalenza.

255	GALATEA	Giunsi alfin, mio tesoro, ne le cupe, e profonde procellose voragini del mare; pensai, caro mio bene, render, per non penare, e l'orche e le balene
260		vendicatrici del mio grave affanno, ma vuol destin tiranno che non sperì pietà del mio languire.
	ACI	Ahi che rende più atroce la tua barbara pena il mio martire.
265	GALATEA	Se m'ami, o caro, se mi sei fido, lasciami sola a sospirar.
270		Nel duolo amaro così consola chi fa Cupido per te penar.
	POLIFEMO	Qui su l'alto del monte attenderò l'empio rivale al varco.
275	ACI	Cara, poiché dall'arco disciolse Amore alla saetta il volo, poiché, ferito, io solo son degl'affetti tuoi l'unico erede, come, oh dio! come mai
280		con esempio di fede, vagheggiando i tuoi rai, lieto posso gioire, quando solo per me dei tu languire?
	POLIFEMO	Stelle! Numi! Che ascolto?
285	GALATEA	Dove più spesso e folto il numero sarà de' miei tormenti, mi sembrerà pur poco passar, mio ben, per te.
	ACI	Si molli accenti di costanza, e d'amor pegni veraci, lascia, bocca gradita, che riscuotano omai premio di baci.
290	POLIFEMO	Ah prima il fil reciderò di vita!
	ACI, GALATEA	Dolce, caro amico amplesso
	ACI	al mio seno,
	GALATEA	al core oppresso
295	<i>a due</i>	tu dai vita e fai goder.
	ACI	Tuo mi rendo,
	GALATEA	a te mi dono,
	ACI	idol mio, fedel ti sono, teco voglio e vita e morte, son per te costante e forte,
	GALATEA	

328 *raggion.*

- 345 POLIFEMO Impara, ingrata, impara,
che fa l'esser tiranna
con chi ti chiede amor.
Il tuo rigor condanna,
e in pena così amara
lagnati del tuo cor.
- 350 GALATEA Ah tiranno inumano!
Da quel sangue adorato
apprendi almen rossore
del cieco tuo rigore,
355 ch'io con barbare tempre,
del mio bene in vendetta
ti abborrirò, ti fuggirò per sempre.
E tu, mio genitore,
quell'infelice salma,
360 trofeo di cruda morte,
deh fa che si converta in fresco rio,
che quando al mar che freme,
con tenero d'amor dolce desio
fia che giunga in tributo,
poiché per mio dolore
365 sopra le nude arene estinto giacque,
lo goderò, lo stringerò fra l'acque.
POLIFEMO Né fia che a' tuoi pensieri
passi a regnar la pace?
GALATEA Invan lo sperì.
- 370 Del mar fra l'onde
per non mirarti,
fiero tiranno,
mi spinge il duol.
Ma in queste sponde
375 torno all'affanno
nel vagheggiarti,
spento mio sol.
- POLIFEMO Ferma... Ma già nel mare
con l'algose sue braccia
Nettun l'accoglie e nel suo sen l'allaccia.
380 Stupido, ma che veggio?
Aci, disciolto in fiume,
siegue l'amato bene e mormorando
così si va lagnando:
"Vissi fedel, mia vita,
385 e morto ancor t'adoro,
e de' miei chiari argenti
col mormorio sonoro
non lascio di spiegare i miei tormenti.

376 Manteniamo i tre puntini sospensivi dell'autografo.

390 Or, dolce mio tesoro,
con labbro inargentato,
forse più fortunato,
ti bacerò del tuo Nereo fra l'onde;
e l'arenose sponde,
395 che imporporai col sangue,
mentre d'empio destin solo mi lagno,
co' miei puri cristalli e lavo e bagno".
Ed io che tanto ascolto,
cieli, come non moro? Ah la costanza
di chi ben ama un giorno
400 non sa né può mai variar sembianza.

A TRE

Chi ben ama ha per oggetti
fido amor, pura costanza.
Ché se mancano i dilette,
poi non manca la speranza.

Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro
Serenata a tre voci

Testo poetico: Francesco Maria Ruspoli (?), Francesco Saverio Mazziotti (?)
Prima esecuzione: Roma, Palazzo Bonelli, 9 settembre 1708

OLINTO Oh, come chiare e belle
 corrono al mar quest'onde,
 mentre nel mare asconde
 Febo i suoi raggi d'or.
5 Nei loro molli argenti
 si specchian<o> le stelle
 e sembran più ridenti
 con tremulo splendor.

10 Ma quel che più d'ogni altro,
 sovra i Monti vicini Astro CLEMENTE
 di benefica luce arder si mira,
 tutti a quest'onde intorno
 i lieti aspetti suoi diffonde e gira.
 E parmi di veder, ai suoi splendori,

La serenata è stata trasmessa dall'autografo musicale (GB-Lbl, R.M.20.e.2. ff. 30-47), da una copia romana coeva (D-MÜs, Hs.1914 I, ff. 1-56) e da una copia ottocentesca derivata dall'autografo (GB-Lbl, Add. MS 31.555 ff. 230-251). Il testo poetico – caso unico per le cantate e le serenate händeliane degli anni 1706-1710 – è stato tradito anche dal libretto pubblicato in occasione della prima (ed unica) esecuzione avvenuta a Roma, a Palazzo Bonelli, il 9 settembre del 1708. Delle trecento copie stampate da Giovanni Francesco Chracas, solo due sono pervenute e si trovano una al Museo Correr (I Vmc, Misc. Valm. 018.15) e una alla Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat, RG Miscell. A.33. int.1 bis). Nel frontespizio leggiamo «OLINTO | PASTORE ARCADE | ALLE GLORIE DEL TEBRO | *Serenata à trè Voci.* | fatta cantare dal Sig. Marchese RUSPOLI | la sera delli 9. Settembre 1708. | IN ROMA MDCCVIII: | Nella stamperia di Gio: Francesco Chracas | Con licenza de' Superiori». Sul retro del frontespizio, fra due fregi, sono indicati i personaggi «Olinto. Il Tebro. La Gloria». Nell'autografo (f. 30^r), sopra il primo pentagramma della Sonata introduttiva, Händel ha scritto «Sonata Cantata a 3. Olinto Pastor, Tebro fiume, Gloria» e (f. 32^r) «Cantata, Il Tebro, Olinto Pastore, la Gloria». Nella copia coeva leggiamo (f. 1^r) «Sonata della Cantata à 3 | con VV. | Del sig. G. F. Hendel» e (f. 7^r) «Cantata à 3. Con VV. | Il Tebro, Olinto Pastore La Gloria | Del Sig. Giorgio Friderigo Handel». La presente edizione è frutto della collazione fra il libretto, l'autografo musicale e la copia coeva; in nota, nel caso di passi controversi, sono riportate le varianti. Per quanto concerne l'assetto metrico, ci siamo attenuti al dettato del libretto e abbiamo segnalato in nota eventuali interventi volti a emendare errori tipografici. Indichiamo con le lettere «L» l'autografo conservato a Londra, «M» la copia di Münster, e con «R» il libretto. Nel testo a stampa, come di consueto – e segnatamente nei componimenti di contenuto encomiastico – abbondano le iniziali maiuscole. Le manteniamo solo nei casi in cui esse indicano entità astratte personificate, come «Gloria» e «Fama», o nei casi in cui hanno un'esplicita valenza allegorica, come accade con le parole «Stella», «Astro», «Cometa», «Monte» – emblemi araldici presenti nello stemma della famiglia Albani (costituito da una stella dorata a otto raggi, che si eleva su un monte di tre cime d'oro); con la parola «Alba», che allude al cognome Albani; con l'appellativo «Pastor», riferito alla figura del pontefice Clemente XI Albani; con l'aggettivo «Clemente» che per anfibologia coincide col nome del pontefice (in questo caso, come accade nel libretto, manteniamo l'intera parola in caratteri maiuscoli); con l'appellativo «Pastor» riferito al committente, marchese Francesco Maria Ruspoli, il cui nome pastorale in Arcadia era «Olinto Arsenio». Eventuali altri casi sono segnalati di volta in volta.

6 L, M *specchiano*.

10 In M Händel, per motivi che ci sfuggono, nel momento del controllo della copia ha cassato «Clemente» e l'ha sostituito con l'aggettivo «lucente». L. presenta tuttavia la forma «Clemente».

che del Tebro sui lidi
 tornino a germogliar palme ed allori.
 Da un oblio sì profondo
 in cui sepolto giacque
 odo portar per l'aure ora il mio nome,
 onde le algose chiome,
 per intenderne il vero, ergo dall'acque.

Chi mi chiama, or che non sono
 di chi fui né pur l'imago?
 Se non porgono al mio trono
 più tributo il Gange e il Tago.

DELL'ARCADI FORESTE
 un Pastor tuo devoto
 son io, che i lieti auspici
 chiamai degl'Astri Amici
 al tuo gran nome in voto.

OLINTO, BEN M'AVVEDO
 che t'inganna l'affetto,
 e a' tuoi detti non credo;
 quando miro tra l'erbe,
 d'archi e trofei nei diroccati avanzi,
 mille del fasto mio memorie acerbe
 che han d'un barbaro sdegno impresse l'onte,
 parmi ognora a' miei danni
 veder l'armi dell'Istro e dell'Oronte,
 né so formare idea, se non d'affanni.

Più non spero di lauro guerriero
 sul mio crine le frondi intrecciar.
 Se non trovo a' miei scherni più asilo,
 vorrei come il Nilo
 per vergogna la fronte celar.

PER TE NON PIÙ RUBELLA
 or fia la sorte, se i tuoi colli indora
 non più veduta in ciel lucida Stella,
 che sembra l'Alba e vincerà l'Aurora.

VEDO QUEL CHIARO LUME
 che di grazie un tesor mi piove in grembo;
 ma, opposto a' suoi bei raggi,
 veggo di rie procelle un fosco nembo.

PER VIETARNE GLI OLTRETAGGI,

27 L e M *divoto*.

29 Manteniamo la maiuscola nelle parole “Astri Amici”, che sembrano alludere a forze favorevoli al papa, in un momento di dura contrapposizione fra questi e l'imperatore.

30 Manteniamo la maiuscola nella parola “Nome”, poiché si allude al nome di papa Clemente XI.

34 M *turbe*; L, R *erbe*.

38 R. *scherni*; L, M *danni*.

41 R: *Più non spero | di lauro guerriero | sul mio crine le frondi intrecciar.*

49 Manteniamo la maiuscola anche in “Aurora”, sebbene l’eventuale riferimento allegorico rimanga oscuro.

55 mira come, di sé fatto più grande,
la sua provvida luce
l'Astro tuo difensor per tutto spande,
mira com' apre il seno e ne produce
60 colei che de' tuoi figli,
nella più antica etade e più felice,
col latte dell'onor fu già nutrice;
ma poi con essi ancor giacque sepolta,
ed or, più che mai vaga,
a te riede, a te parla: or tu l'ascolta.

65 GLORIA Caro Tebro, amico fiume,
non ravvisi più la Gloria
che fu già tuo primo ardor?
Quando solo il mio bel lume
nel sentier della vittoria
70 scorta fu del tuo valor.

Sì, la Gloria son io:
quella Gloria che parve
con le ceneri illustri
de' Catoni e de' Bruti esser già morta.
75 Qual Fenice risorta,
son oggi più che mai fastosa e bella,
non dai raggi del Sol ma d'una Stella.
D'una Stella che uniti
d'ogni fausto pianeta
80 ha sol per te gli influssi, e contro i rei
sembianza prender sa pur di Cometa.

Tornami a vagheggiar,
che meco a trionfar
presto ritornerai, fiume latino.
85 Se da ogni rio disastro
ti libera quell'Astro
che in lieto sa cangiar il tuo destino.

OLINTO Tebro, tu non rispondi,
e qual stupor t'ingombra,
90 or che a' tuoi primi vanti
la Gloria ti richiama
ed è delle sue voci eco la Fama?
Dall'uno all'altro polo
porta la Fama a volo
95 d'una Gloria sì bella,
con generosa tromba, i chiari accenti
e tu par che non senti?

63 M *allor più che mai vaga.*

65-70 Della punteggiatura di R manteniamo il punto interrogativo che chiude la prima strofa e il punto fermo che chiude la seconda.

100 Al suon che destano
 belliche squille,
 l'ombre risorgano
 de' figli tuoi.
 E l'aure scorgano
 che vive restano
 105 d'un foco nobile
 molte faville,
 sotto le ceneri
 de' prischi eroi.

110 TEBRO Di stupor, di diletto
 m'abbagliarono il seno
 con fulgido baleno,
 o bella Gloria, gl'improvvisi rai
 che tu spargesti a quelle rive intorno;
 ma già riscosso a pieno,
 ad amarti, a seguirti omai ritorno.

115 GLORIA Sieguimi, che vedrai
 com'oggi più che mai
 alle palme, ai trionfi
 ti sarò scorta e duce
 con quella che a me porge
 120 un'Aurea Stella ineclissata luce.

TEBRO A seguire i tuoi cenni eccomi accinto,
 ché, ove accenna la Gloria,
 quando il Tebro si muove, ha sempre vinto.

125 Io torno a sperare
 che a rendere omaggio
 mi torni quel mare
 che già mel negò.
 E al lucido raggio
 d'un Astro di Fede
 130 discopra il mio piede
 la fronte che il Nilo
 protervo occultò.

135 GLORIA Di sì giuste speranze
 non fian vani gli auguri,
 ché, a renderli sicuri,
 per te vedrassi in cielo,
 unito a Marte, anche di Giove il telo.
 Tu intanto, o Tebro, godi
 più liete l'ore in terra e più soavi,

109 In R *abbagliaro* è quasi certamente un refuso tipografico; L e M presentano la forma *abbagliarono*, che consente un regolare settenario. Se accogliamo la forma apocopata, dobbiamo ipotizzare dieresi sulla terza sillaba.

120 R *in eclissata*; L, M *ineclissata*. Manteniamo la maiuscola anche nell'aggettivo "Aurea", riferito alla "Stella" dello stemma Albani.

123 L *muove*; R, M *move*.

129 Manteniamo la maiuscola anche nella parola "Fede", per il riferimento a papa Clemente XI.

140 mentre a disporne i modi
 torno a quell'Astro che ha del Ciel le chiavi.

Astro CLEMENTE,
Astro sereno,
la Gloria in seno
sempre ti sta.
Se in lei t'accendi,
luce gli rendi
più che non ha.

150 OLINTO Tebro, ti dissi il vero,
ché preparasi a novi lauri il crine;
né potea menzognero
essere il labbro mio,
se mi dettò gli accenti Urania e Clio.

155 TEBRO Sempre, o gentil Pastore,
ti fia grato il mio lido,
e alle tue bianche agnelle
sempre fertil sarà d'erbe novelle.

OLINTO Pascolo più fecondo
160 deve il tuo lido all'Universo Gregge,
 se il Pastor che lo regge
 unir saprà dentro un Ovile il Mondo,
 ond'io, per dare intanto
 piccol tributo al suo famoso vanto,
165 voglio con altro stile
 cangiare in tromba la zampogna umile.

Alle voci del bronzo guerriero
si risponda con eco festiva.
E si renda palese mistero
che dai lauri ha da nascer l'oliva.

170 A TRE Viva l'Astro dell'Alba,
viva l'Alba del Tebro: viva viva.

140 L *ch'io per disporne*; M *che io per disporne*.

141 Manteniamo la maiuscola in “Ciel”, poiché trattasi di riferimento al cielo cristiano, di cui il pontefice, quale successore di San Pietro, detiene simbolicamente le chiavi.

142 R per un errore tipografico: | *Astro CLEMENTE, Astro sereno*, |.

147 R, L, M *gli.*

150 R, L, M, *che preparasi*. Il passo, se accettiamo questa forma, risulta oscuro nella sintassi e nel significato. L'emendazione proposta dà luogo a un dettato più semplice e perspicuo: "Tebro (quando ti preannunciai la gloria) ti dissi la verità, poiché (ora) il (tuo) crine si prepara ad esser incoronato da nuovi allori (glorie)". È possibile ipotizzare una seconda soluzione, anche se meno convincente, che prevede un costrutto di subordinazione oggettiva (*che preparasi*) con ellissi del verbo reggente: "Tebro (quando ti preannunciai la gloria) ti dissi la verità, (ellissi: dicendo) che il (tuo) crine si prepara a nuovi allori (glorie).

151 M *mensogniero*.

159-161 Manteniamo le iniziali maiuscole nelle parole “Universo”, “Gregge”, “Ovile” “Mondo”, dotate di valenza allegorica.

170 bis

<A TRE >

Viva, un Astro sì bello,
viva, un'Alba sì chiara: viva viva.

170-171 Il libretto presenta una conclusione a tre personaggi diversa da quella dell'autografo e della copia. I sintetici documenti contabili relativi alla prima esecuzione non danno alcun indizio che aiuti a spiegare le due lezioni. È improbabile, dato il carattere celebrativo e politico dei contenuti, che Händel abbia operato la sostituzione di propria iniziativa. Dovette trattarsi comunque di un ripensamento dell'ultima ora – non sappiamo se del committente o del poeta – quando già il libretto era stampato. Un confronto fra i due distici finali potrebbe far supporre un'insoddisfazione per il tono troppo scopertamente celebrativo e lievemente iperbolico del primo, forse ritenuto non opportuno in riferimento alla figura del romano pontefice, cui si conveniva, piuttosto che la gloria militare (sia pure come premessa alla pace), una politica improntata alle virtù dell'*humilitas* e della *prudencia*.

BIBLIOGRAFIA

DIZIONARI E ENCICLOPEDIE

HICKS, ANTHONY, “voce” *Handel*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2^a ed., X, London, Mcmillan, 2001, pp. 747-813.

MARX, HANS JOACHIM, “voce”, *Händel* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2002, col. 509-638.

The Cambridge Handel Encyclopedia, a cura di Annette Landgraf e David Vickers, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

ZANETTI, EMILIA, “voce” *Händel*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le biografie*, III, Torino, UTET, 1986, pp. 385-418.

MONOGRAFIE, STUDI DI CARATTERE GENERALE

Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays, a cura di Peter Williams, London, Cambridge University Press, 1985.

BURROWS, DONALD, *Handel*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

CHRYSANDER, FRIEDRICH, *G. F. Händel*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I-III, 1858-1867 (1966).

DEUTSCH, OTTO ERICH, *Handel: a Documentary Biography*, New York, Norton, 1955 (1974).

Händel und seine Zeitgenossen. Eine Biographische Enzyklopädie, a cura di Hans Joachim Marx, Laaber, Laaber-Verlag («Das Händel-Handbuch», I-II), 2008.

HOGWOOD, CHRISTOPHER, *Handel*, London, Thames and Hudson, 1984, trad. it. *Georg Friederich Handel*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991.

LANDON, H. C. ROBBINS, *Handel and His World*, London, 1984.

LANG, PAUL HENRY, *George Frideric Handel*, W.W. Norton & Company, New York - London, 1966, trad. it. *Handel*, Milano, Rusconi, 1985.

MAINWARING, JOHN, *Memory of the Life of the Late George Frederic Handel*, London, Dodsley, 1760, trad. it. *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985.

The Cambridge Companion to Handel, a cura di Donald Burrows, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

VIAGGIO IN ITALIA DI HÄNDEL

BÖHMER, KARL, *Händel in Rom*, Mainz am Rhein, Zabern, 2009.

BURROWS, DONALD, *What We Know – and What We don't Know – about Handel's Career in Rome*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 210-215.

BRAUN, WERNER, *Händel und der 'römische Zauberhut' (1707)*, «Göttingen Händel-Beiträge», III, 1987, pp. 71-86.

BRAUN, WERNER, *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana*, «Händel-Jahrbuch», XXIV, 1988, pp. 109-123.

FABBRI, MARIO, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961.

FABBRI, MARIO, *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e G. F. Haendel*, «Chigiana», XXI, 1964, pp. 143-190.

FRANCHI, SAVERIO, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Percorsi dell'oratorio romano da "Historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della giornata di Studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, pp. 245-316.

FRANCHI, SAVERIO, *Possibili valenze storico-ideologiche dell'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706-1708)*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010, («Analecta musicologica», XLIV), pp. 109-122.

FURNARI, ANTONELLO, *I rapporti fra Händel e i duchi d'Alvito*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 73-78.

HARRIS, ELLEN T., *Handel in Florenz*, «Händel-Jahrbuch», XXVII, 1981, pp. 41-61.

HARRIS, ELLEN T., *Sacred and Profane Love. Handel and the Roman Cardinals*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom (17-20. Oktober 2007), a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 («Analecta musicologica», XLIV), pp. 210-215.

KIRKENDALE, URSULA, *The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 222-273, riedito con modifiche in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 287-349.

KIRKENDALE, URSULA, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, «Studi Musicali», XXXII, 2003, pp. 301-348,

riedito con modifiche in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 351-361.

KIRKENDALE, URSULA, *Organ Playing in the Lateran and Other Remembrances on Handel: a Report in the Voiage Historique of 1737*, in WARREN AND URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CIII), pp. 361-415.
pp. 351-360

MAGAUDDA, AUSILIA – COSTANTINI, DANILO, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette Dolori*, in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII, Atti del Convegno internazionale di Studi, (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2001, pp. 297-415.

MARX, HANS JOACHIM, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, Köln-Graz, Böhlau, 1968 («Analecta Musicologica», V), pp.104-177.

MARX, HANS JOACHIM, *Eine Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», I, 1974, pp. 69-86.

MARX, HANS JOACHIM, *Händel in Rom – Seine Beziehung zu Benedetto Card. Pamphilj*, «Händel-Jahrbuch», XXIX, 1983, pp. 107-118.

MATTIA, ROBERTO, *Haendel e Caldara a Palazzo Valentini*, «Rassegna del Lazio», XXII, dicembre 1975, pp. 33-49.

MONTALTO, LINA, *Un mecenate in Roma Barocca: il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955.

MORELLI, GIOVANNI, *Monsù Endel servitore di due padroni*, in *Festival Vivaldi 1981: Haendel in Italia*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1981, pp. 60-71.

PEGAH, RASHID-S., “anno 1707”. *Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz*, «Die Musikforschung», LXII, 1, 2009, pp. 2-13.

RIEPE, JULIANE, *Händel in Neapel*, in *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ*. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000, a cura di Siegfried Schmalzriedt, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, pp. 77-128.

RIEPE, JULIANE, “*der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glücke*”. *Überlegungen zu Händels Italienreise vor dem Hintergrund der neueren Reiseforschung*, «Händel-Jahrbuch», 56, 2010, pp. 101-138.

STEBLIN, RITA, *Did Handel meet Bononcini in Rome?*, «Music Rewiew», 45, 1984, pp. 179-193.

STREATFEILD, RICHARD ALEXANDER, *Handel in Italy*, «Musical Antiquary», I, 1909/1910, pp. 1-14.

STROHM, REINHARD, *Händel in Italia: nuovi contributi*, «Rivista Italiana di Musicologia», IX, 1974, pp. 152-174.

STROHM, REINHARD, *Il viaggio italiano di Händel come esperienza europea*, in *Festival Vivaldi 1981: Haendel in Italia*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982.

STROHM, REINHARD, *I libretti italiani di Händel*, in JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G.F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, pp. 117-174.

STROHM, REINHARD, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

TIMMS, COLIN, *Handel and Steffani: a New Handel Signature*, «The Musical Times», CXIV, 1973, pp. 374-377.

VALESIO, FRANCESCO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano Longanesi, 1977-1979.

VITALI, CARLO – FURNARI, ANTONELLO, *Händels Italienreise: neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttingen Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66.

ZANETTI, EMILIA, *Roma città di Handel*, «Musica d'Oggi», II, 1959, pp. 434-441.

ZANETTI, EMILIA, *Handel in Italia*, «L'Approdo Musicale», III, 12, 1960, pp. 3-46.

PARTITURE MANOSCRITTE

Aminta e Fillide HWV 83: GB-Lbl, R.M. 20.3; D-MÜs, Hs. 1912

Clori, Tirsi e Fileno HWV 96: GB-Lbl, R.M.20.3; D-MÜs, Hs. 1900

Il duello amoroso HWV 82: D-MÜs, Hs. 1906

Apollo e Dafne HWV 122: GB-Lbl, R.M.20.e.1

Aci, Galatea e Polifemo HWV 72: GB-Lbl, R.M.20.a.1; GB-Lbl, Eg.2953

Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro HWV 143: GB-Lbl, R.M.20.e.2; D-MÜs, Hs.1914

PARTITURE IN EDIZIONE CRITICA

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, *Kantaten mit Instrumenten I, II, III*, a cura di Hans Joachim Marx, Kassel, Bärenreiter, 1994, 1995, 1999 («Hallische Händel-Ausgabe», V, 3, 4, 5).

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, *Aci, Galatea e Polifemo*, a cura di Wolfram Windszus, Kassel, Bärenreiter, 2000 («Hallische Händel-Ausgabe», I, 5)

SCARLATTI, ALESSANDRO, *Venere, Amore e Ragione: Serenata a 3*, a cura di Judith L. Schwartz, Madison, A-R Edition, 2000, («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», CIV).

SCARLATTI, ALESSANDRO, *Venere, Adone e Amore: Original Version, Naples 1696 and Revised Version, Rome 1706*, a cura di Rosalind Halton, Middleton, A-R Edition, 2009, («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», CLVII).

CANTATE ITALIANE DI HÄNDEL

BASELT, BERNDT, *Georg Friedrich Handels "romische" Kadenzen: Zu Entstehung und Weiterwirkung zweier charakteristischer Schlusswendungen aus Handels Kompositionen der italienischen Reisezeit*, in *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3 September 1989*, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 51-61.

BEEKS, GRAYDON, *The Curious History of a Handel-Cantata: 'Sento là che ristretto' and its Various Versions*, in *Florilegium musicae: Studi in onore di Carolyn Gianturco*, Pisa, ETS, 2004.

BOYD, MALCOM, *Handel's Italian Cantatas: Some New Sources*, in *Handel: Tercentenary Collection*, London, Macmillan, 1987, pp. 246-253.

BOYD, MALCOM, *La solitudine: a Handel Discovery*, «The Musical Times», CIX, 1968, pp. 111-114.

BRAUN, WERNER, *Händels vokale Kammermusik. Probleme und Miszellen*, «Göttingen Händel- Beiträge», II, 1986, pp. 93-104.

BUELOW, GEORGE J., *Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions derived from a Study of Agrippina (Venice, 1709)*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1987, pp. 249-57.

BURROWS, DONALD – RONISH, MARTHA, *Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994

EWERHART, RUDOLF, *Die Händel – Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster*, «Händel-Jahrbuch», VI, 1960, pp. 120-122.

HARRIS, ELLEN T., *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

HARRIS, ELLEN T., *Handel's London Cantatas*, «Göttingen Händel-Beiträge», I, 1984, pp. 86-102.

HARRIS, ELLEN T., *The Italian in Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 468-500.

HARRIS, ELLEN T., *Le cantate romane di Handel*, in *Le Muse Galanti. La musica a Roma nel '700*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 59-76.

HICKS, ANTHONY, *Handel's Early Musical Development*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CIII, 1976-1977, pp. 80-90.

MAYO, JOHN, *Handel's Italian cantatas*, Ph.D. Dissertation, University of Toronto, 1977.

TIMMS, COLIN, *Steffani's Influence on Handel's Chamber Duets*, in *Handel: Tercentenary Collection*, London, Macmillan, 1987, pp. 222-245.

WATANABE, KEIICHIRO - MARX, HANS JOACHIM, *Händels italienische Kopisten*, «Göttingen Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 195-234.

WATANABE, KEIICHIRO, *The Music-Paper Used by Handel and His Copyists in Italy, 1706-1710*, in *Handel Collections and Their History*, a cura di Terence Best, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 198-226.

WOLFF HELLMUTH CHRISTIAN, *Die Lucretia Kantaten von Benedetto Marcello und Georg Friederich Händel*, «Händel-Jahrbuch», III, 1957, pp. 74-88.

CANTATA E SERENATA

ACCORSI, MARIA GRAZIA, *La cantata come genere musicale-letterario*, in *Scherzi e favole per musica*, a cura di Maria Grazia Accorsi, Bologna, Mucchi, 1992, p. XIII.

AFFORTUNATO, TIZIANA, *'Qui dove il piè fermai': una 'serenata' fra modularità formale e manifesto poetico*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII/XLV, 2008/2010, pp. 45-80.

AFFORTUNATO, TIZIANA, *Le 'serenate-cantate' della seconda metà del Seicento: appunti per la definizione di un genere*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di Tiziana Affortunato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011, pp. 13-25.

Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy, a cura di Michael Talbot, Farnham, Ashgate.

BALDINI, SEBASTIANO, *Le poesie per musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Giorgio Morelli, Roma, IBIMUS, 2000.

BIANCHI, LINO, "voce" *Cantata*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Il Lessico*, I, Torino, UTET, 1983, pp. 465-472.

CARBONI, FABIO – GIALDRONI, TERESA MARIA - ZIINO AGOSTINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsianiana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192.

CHIRICO, TERESA, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1698-1708)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 397-449.

CRESCIMBENI, GIOVANNI MARIO, *Istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1731.

DELLA SETA, FABRIZIO, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982.

DUBOWY, NORBERT, *Una nuova foggia di componimenti: sulla formazione dei caratteri del testo della cantata italiana*, in *La cantata da camera nel Barocco italiano*, a cura di Luca Zoppelli, Milano, Civica Scuola di Musica, 1990 («I Quaderni della Civica Scuola di Musica», XIX-XX), pp. 9-18.

DUBOWY, NORBERT, *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/1686)* in *Studien zur Italienische Musikgeschichte*, («Analecta Musicologica», XV, 30/1), Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 167-235.

EMANS, REINMAR – TUNLEY, DAVID – KRUMMACHER, FRIEDHELM – GOTTWALD, CLYTUS, “voce” *Kantate*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Sachteil*, IV, Kassel, Bärenreiter, 1996, col. 1705-1725.

FABRIS, DINKO, *La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 309-310.

FOLENA, GIANFRANCO, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 132-190.

FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, («Sussidi Eruditi», 42).

FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia romana II (1701–1750): annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997, («Sussidi Eruditi», 45).

FREITAS, ROGER, *Atto Melani and the Cantata*, in *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

GANDOLFO, NASTASJA, *Le cantate da camera di Carl Heinrich Graun*, «Fonti Musicali Italiane», XIV, 2009, pp. 3-29.

GARAVAGLIA, ANDREA, *La rappresentazione del potere nella cantata italiana del Seicento*, in *Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi alla fine del Rinascimento*, Atti del XXX Convegno internazionale (Roma, 5-8 ottobre 2006), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2007, pp. 369-404.

GHISLANZONI, ALBERTO, *Problemi della storia musicale: mitologie e fandonie. Genesi della cantata*, Roma, Ed. Terra nostra, 1979.

GIALDRONI, TERESA MARIA, *Bibliografia della cantata da camera italiana (1620-1740 ca.)*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche, IV», 1990, pp. 31-131.

GIALDRONI, TERESA MARIA - ZIINO, AGOSTINO, *Alcune osservazioni sui rapporti fra poesia e musica a proposito di otto cantate del tardo Seicento*, in *La cantata da camera nel Barocco italiano*, a cura di Luca Zoppelli, Milano, Civica Scuola di Musica, 1990 («I Quaderni della Civica Scuola di Musica», XIX-XX), pp. 58-70.

GIALDRONI, TERESA MARIA, «*Bella città della real sirena | Ch'ami teatro e scena*»: *Silvio Stampiglia e la cantata*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, pp. 319-388.

GIALDRONI, TERESA MARIA – ZIINO, AGOSTINO, *Un'altra fonte per "Povero giglio, oh Dio!" e il problema della datazione di alcune cantate "napoletane" di Hasse*, in *Figaro qua, Figaro là. Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004)*, a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Wien, Verlag Der Apfel, 2006, pp. 253-277.

GIALDRONI, TERESA MARIA, *Francesco Provenzale e la cantata a Napoli nella seconda metà del Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo 1987, pp. 125-150.

GIALDRONI, TERESA MARIA, *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 6-7 dicembre 1985), a cura di Detty Bozzi e Luisa Così, Roma Torre d'Orfeo 1988, pp. 153-211.

GIALDRONI, TERESA MARIA, *Leonardo Vinci operista autore di cantate*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, Roma, Torre d'Orfeo 1990, pp. 307-329.

GIALDRONI, TERESA MARIA, *Vivaldi, la cantata e gli altri: ancora sul manoscritto di Meiningen Ed.82b*, «Studi musicali», XXXVII, 2008, pp. 359-386.

GIANTURCO, CAROLYN, *Cantate morali e spirituali, with a Description of the Papal Sacred Cantata Tradition of Christmas 1676-1740*, «Music and Letters», LXXXIII, 1992, pp. 1-31.

GIANTURCO, CAROLYN – MCCRICKARD, ELEANOR, *Alessandro Stradella (1639-1682): a Thematic Catalogue of His Compositions*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1991.

GIANTURCO, CAROLYN, *Alessandro Stradella (1639-1682): His Life and His Works*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1994.

GIANTURCO, CAROLYN, *The Italian Seventeenth-Century Cantata: a Textual Approach*, in *The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance*, a cura di John Caldwell, Edward Olleson e Susan Wollenberg, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 41-51.

GIANTURCO, CAROLYN, *The «Staging» of Genres Other than Opera in Baroque Italy*, in *Music in the Theater, Church, and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, Michigan, Harmonie Park, 2000, pp. 113-127.

GRIFFIN, THOMAS, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph.D., University of California - Los Angeles, Ann Arbor, UMI, 1983.

GRIFFIN, THOMAS, *Musical References in the «Gazzetta di Napoli». 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993.

GRONDA, GRONDA, *Tra lirica e melodramma: la cantata da Lemene a Metastasio*, in *Le passioni della ragione*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 121-154.

GUAITA, CARLO, *Le cantate lamento nella seconda metà del diciassettesimo secolo*, in *La cantata da camera nel Barocco italiano*, a cura di Luca Zoppelli, Milano, Civica Scuola di Musica, 1990 («I Quaderni della Civica Scuola di Musica», XIX-XX), pp. 40-57.

HANLEY, EDWIN, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: a Bibliographical Study*, Yale, University of Yale, 1963.

JANDER, OWEN, *Cantate in accademia: i Dissonanti di Modena e il duca Francesco II d'Este*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 195-216.

La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 ottobre 2007), Roma Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.

La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007.

MELUCCI, MARIA GRAZIA, *Le cantate da camera di Nicola Fago: prime indagini per uno studio*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 385-422.

MIOLI, PIERO, *Per uno studio sulla cantata italiana del '600: l'opera di Cesti e Stradella*, in *Alessandro Stradella a Modena*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Modena, 15-17 dicembre 1983), a cura di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale, 1985, pp. 65-76.

MORELLI, ARNALDO, «Perché non vanno per le mani di molti...»: *la cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 21-39.

PAGANO, ROBERTO, *La serenata nei secoli*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 1-13.

QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1742.

ROSE, GLORIA, *The Italian Cantata of the Baroque Period*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn e Hans Oesch, Bern und München, Francke, 1973, pp. 655-77.

RUFFATTI, ALESSIO, «Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi». *La cantata romana del Seicento in Europa*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», XIII, 1, 2007.

- SALVADORI, GIUSEPPE GAETANO, *Poetica toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691.
- SCHIPPERGES, THOMAS, “voce” *Serenade – Serenata*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Sachteil*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2002, coll. 1307-1328.
- SELFIDGE FIELD, ELEANOR, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a Thematic Catalogue: with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- SIRCH, LICIA - PASSADORE, FRANCESCO, *Le raccolte manoscritte di cantate del primo Settecento nel Fondo musicale Nosedà di Milano*, in *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 ottobre 2007), Roma Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 85-128.
- STAFFIERI, GLORIA, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti»*, Lucca, LIM, 1990.
- TALBOT, MICHAEL, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni (1646-1720)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 367-438.
- TALBOT, MICHAEL, *Albinoni's Solo Cantatas*, «Soundings», V, 1975, pp. 9-28.
- TALBOT, MICHAEL, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 67-96.
- TALBOT, MICHAEL, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Research Chronicle», XVIII, 1982, pp. 1-49.
- TALBOT, MICHAEL, *The Cantatas*, in *Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and His World*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 115-43.
- TALBOT, MICHAEL, “voce” *Serenata*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 2ª ed., XXIII, London, Mcmillan, 2001, pp. 113-115.
- TALBOT, MICHAEL, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006.
- TAMBURINI, ELENA, *Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 523-546.
- TCHAROS, STEFANIE, *Opera's Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- TCHAROS, STEFANIE, *The Serenata in Early 18th-Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and Signification of Meaning*, «The Journal of Musicology», XXIII, 2006, pp. 528-568.

TIMMS, COLIN, *The Dramatic in Vivaldi's Cantatas*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 97-129.

TIMMS, COLIN, *The Italian Cantata since 1945: Progress and Prospects*, in *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Firenze, Olschki, 1998, pp. 75-94.

TIMMS, COLIN – FORTUNE NIGEL - BOYD MALCOLM, "voce" *Cantata*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie - John Tyrrell, 2^a ed., V, London, Macmillan, 2001, pp. 8-21.

VENEZIANO, GIULIA, *Investigations into the Cantata in Naples During the First Half of the Eighteenth Century: the Cantatas by Leonardo Vinci Contained in a 'Neapolitan' Manuscript*, in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, a cura di Michael Talbot, Farnham, Ashgate, pp. 203-226.

EDIZIONI DI TESTI POETICI

BIZZARINI, MARCO, *Benedetto Marcello. Le cantate profane: i testi poetici*, Venezia, Fondazione Levi, 2003.

DE LEMENE, FRANCESCO, *Raccolta di cantate a voce sola*, a cura di Elvezio Canonica, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1996.

FOLENA, GIANFRANCO, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 151-190.

ALESSANDRO SCARLATTI

CARACI, MARIA, *Le cantate romane di Alessandro Scarlatti nel Fondo Nosedà*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 93-111.

MACCAVINO, NICOLÒ, *La Serenata a Filli «Tacete aure tacete» e le altre serenate datate 1706 di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, p. 451-522.

PAGANO, ROBERTO - BIANCHI, LINO, *Alessandro Scarlatti*, Torino, Eri, 1972.

PAGANO, ROBERTO, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985.

STROHM, REINHARD, *Scarlattiana at Yale*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 113-151.

GRIFFIN, THOMAS, *Historical Introduction*, in ALESSANDRO SCARLATTI, *Venere, Amore e Ragione: Serenata a 3*, a cura di Judith L. Schwartz, Madison, A-R Edition, 2000, («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», CIV), p. XIII.

TEORIA DEGLI AFFETTI

BIANCONI, LORENZO, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano, Franco Angeli, 2008.

CARTESIO, *Le passioni dell'anima*, Milano, Bompiani, 2003.

FUMAROLI, MARC, *Eroi e oratori*, Bologna, Il Mulino, 1990.

GRONDA, GIOVANNA, *Da Cartesio a Metastasio*, in *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*. Pisa, Pacini, 1984.

KIVY, PETER, *Osmine's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

KIVY, PETER, *Handel's opera: the Form of Feeling and the Problem of Appreciation*, in *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face Bianconi, Firenze, Olschki (Chigiana XLVI), di prossima pubblicazione.

MATTHESON, JOHANN, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hildesheim – Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1997.

RAIMONDI, EZIO, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979.

METRICA ITALIANA

BELTRAMI, PIETRO, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BIANCONI, LORENZO - LA FACE BIANCONI, GIUSEPPINA, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I/1, I/2, Firenze, Olschki, 1992 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», XXVI).

BIANCONI, LORENZO, *Sillaba, quantita, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005 pp. 183-218.

FABBRI, PAOLO, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, Torino, EDT, 1988, pp. 163-233.

FABBRI, PAOLO, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

LIPPMANN, FRIEDRICH, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.

MENICHETTI, ALDO, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.

OSTHOFF, WOLFGANG, *Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141.

RAMOUS, MARIO, *La metrica*, Torino, Einaudi, 1980.

INDICE

CAPITOLO I	
Il viaggio in Italia di Händel: cronologia e committenza	p. 3
 CAPITOLO II	
Cantata dialogica e serenata in Italia fra Sei e Settecento	43
 CAPITOLO III	
Le cantate dialogiche (1706-1710)	
1. <i>Aminta e Fillide</i> HWV 83	69
2. <i>Clori, Tirsi e Fileno</i> HWV 96	114
3. <i>Il duello amoroso. Daliso e Amarilli</i> HWV 82	183
4. <i>Apollo e Dafne</i> HWV 122	215
 CAPITOLO IV	
Le serenate (1708)	
1. <i>Aci, Galatea e Polifemo</i> HWV 72	273
2. <i>Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro</i> HWV 143	366
 CAPITOLO V	
Cantate dialogiche e serenate: una lettura drammaturgica	411
 APPENDICE	
I testi poetici	451
1. <i>Aminta e Fillide</i>	452
2. <i>Clori, Tirsi e Fileno</i>	457
3. <i>Il Duello Amoroso. Daliso e Amarilli</i>	465
4. <i>Apollo e Dafne</i>	468
5. <i>Aci, Galatea e Polifemo</i>	471
6. <i>Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro</i>	481
 BIBLIOGRAFIA	487
 INDICE	501

RINGRAZIAMENTI

Con senso di profonda gratitudine ringrazio i miei due relatori, Marco Beghelli e Sabine Ehrmann-Herfort, per il costante aiuto e per il supporto da loro ricevuto in ogni fase della ricerca. Marco Beghelli, oltre ad essere validissima guida scientifica, è stato importante sostegno morale nei momenti più complessi del triennio dottorale. Sabine Ehrmann-Herfort mi ha assistito con la sua grande competenza di studiosa händeliana e ha reso possibile un periodo di studio ad Halle an der Saale, nella Redazione della Hallische Händel-Ausgabe (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg). Rivolgo un sentito ringraziamento ai membri della Redazione – Annette Landgraf, Michael Pacholcke, Stephan Blaut, Teresa Ramer-Wünsche – per avermi messo a disposizione la ricchissima raccolta di microfilm delle partiture händeliane, per l'assistenza nello studio dei materiali e per la generosa ospitalità. Ringrazio vivamente Donna Giada Ruspoli per avermi più volte ospitato a Vignanello, nel palazzo in cui Francesco Maria Ruspoli accolse il giovane Händel e in cui risuonarono per la prima volta le musiche oggetto di questo studio.